

CENECA

nuje

CENECA

TRANSFORMACIONES CULTURALES Y MOVIMIENTO ARTISTICO EN EL ORDEN AUTORITARIO. CHILE: 1973-1982

Anny Rivera

SANTIAGO-Chile

Mayo 1983.

INDICE

INTRODUCCION

Este trabajo es un ensayo por su carácter tentativo, abierto, que pretende, más que formular modelos o establecer certezas, describir un fenómeno y, a través de esa descripción, hallar claves que orienten hacia su comprensión. Su objeto es describir las transformaciones que, en el ámbito artístico- cultural nacional, ha generado el orden autoritario, desde su im = plantación en 1973 hasta 1982.

El foco sobre los fenómenos artísticos está puesto más en su dimensión orgánica --circuitos de producción y difusión artística-- y en la concepción portada por sus actores, que en los lenguajes artísticos propiamente tales. Esta opción fue asumida, en parte, porque esta dimensión --básica para la práctica . artística-- ha recibido poca atención en los escasos trabajos sociológicos referidos al terreno del arte(* da

En parte, también, por la dificultad que implica hacer una relación entre los lenguajes artísticos imperantes en un período determinado y el contexto socio-político e histórico en que se desarrollan, que implica entrar de lleno en uno de los te-. rrenos más oscuros y polémicos del campo de la sociología: la relación entre conciencia y realidad. Su complejidad, determinó que, para los objetivos de este trabajo, nos centráramos sólo en algunas de las múltiples dimensiones del arte-en-sociedaa

(*) En realidad, esta dimensión ha sido puesta de relieve, sobre todo, en este último período, especialmente en los trabajos realizados en CENECA. Sin embargo, la mayor parte de los trabajos realizados con anterioridad, se centra más bien en los lenguajes y corrientes artísticas predominantes en periodos específicos, prestando poca atención a los procesos de circulación y a las bases.de la producción artística. -De.los trabajos de este perfodo, sin duda es invaluable el intento de sintesis global llevado a cabo por Hernan Godoy con "La Cultura Chilena",

Dar cuenta de las transformacionés operadas en esta zona del campo artistico-cultural en este período, con una aproxima - ción sociológica, requirió poner a aquellas en relación con las transformaciones más generales que se verifican en el ni vel económico, social y político en Chile durante la: vigencia del orden autoritario. Partiendo del supuesto básico que exis te un vínculo entre aquéllas y el desarrollo artístico- cultu-” ral, nuestro:interés se centró en hallar "zonas de relación" entre lo artístico y los otros niveles de la práctica social, sin pronunciarnos, necesariamente, acerca de la naturaleza: ‘de dicha relación. Más bien, es un Juego de paralelos, de coin- cidencias, que pueden servir para iluminar el terreno en estu dia, ;

Hablar de las transformaciones en el ¡ámbito artístico-cultural en este período, hizo necesario también otro Juego: situarse, alternativamente, en un polo oficial-dominante y un polo alter nativo-subalterno. Esta polaridad, sin duda presente en todo fenómeno cultural, se hace en este período más aguda aún debi- do a las características excluyentes del orden autoritario, que tiene como resultado la gestación de circuitos oficiales- —públi cos y circuitos artísticos. alternativos, escindiendo el campo artístico-cultural en espacios paralelos y con pare conexión entre sí (*). ff

De, este modo, este lenta -se ve tenstonado por sa necesidad ' de conjugar las transformaciones socio-políticas y económicas ' globales con las transformaciones a nivel cultural; pero ade- mas, tomar en cuenta las dinámicas -—-prácticas y concepciones-- específicas que emanan de estos dos polos de acción cultural, en un momento profundamente divididos.

(*) En la acción. No quiere decir que sus dinámicas sean estrictamente autónomas, en la medida en que participan de un ordenamiento común del campo cultural.

Este ensayo está marcado por dos pobrezas. La primera de e-llas es la carencia histórica --sólo enfrentada en este perío do-= de interpretaciones sociológicas acerca del desarrollo artistico nacional. De este modo, enfrenta la tarea de entre gar un cierto marco descriptivo global del devenir de los fe-nómenos artístico-culturales en el período autoritario, supo-ne enfrentarse también a carencias teóricas y a carencias de acumulación empírica. De allí que optar por la vía del ensa-yo --precario y abierto-- no sólo nos pareció sugerente, sino también la única alternativa posible.

La segunda pobreza es la "situación de emergencia" en que se lleva a cabo la investigación social hoy en Chile. En hors” a la verdad, es casi imposible tener una visión que abarque los fenómenos artísticos que hoy ocurren en el territorio na cional. Ello, porque la misma investigación social está ex-puesta a los fenómenos derivados del marco autoritario y de los cuales intenta dar cuenta: las restricciones al acceso a fuentes de información, la fragmentación del tejido social, la ruptura de circuitos de comunicación, hace que gran parte de la realidad social quede oculta para quienes intentamos com prenderla.

Pese a ello, el conjunto de testimonios, cifras, opiniones y referencias que hemos logrado reunir, podría servir de ole mentos que, =n un futuro próximo ayuden a reconstruir el perío do autoritario, así como una base precaria para avanzar en a-proximaciones teóricas respecto de los fenómenos culturales(*).

(*) La mayor parte de estos dos e interpretaciones han sido producto del trabajo que, du-rante cinco años, se ha llevado a cabo en el Centro de Indagación y Expresión Cultu-ral y Artística (CENECA). En este sentido, no reclamo originalidad, sino que este es fuerzo ha sido másbien orientado a reunir un material de trabajo y a incluirlo en un intento de síntesis más global. Por cierto, libero a mis compañeros de CENECA de toda responsabilidad en el mal logro de este objetivo.

I. TRANSFORMACIONES CULTURALES EN EL CONTEXTO AUTORITARIO

Le ANTECEDENTES : EL ESPACIO CULTURAL EN CHILE ANTES DE 1973.

No es posible percibir la magnitud de las transformaciones ope-- radas en el ámbito de la cultura en el período posterior a la instauración del régimen militar en Chile sín examinar aún so- meramente, la organización de la sociedad y la cultura previas a este momento disruptivo. No es el objeto de este trabajo el referirse latamente a este punto; ni siquiera, a la compara - ción de ambos períodos. Sólo lo trataremos en la medida en que nos permita calibrar la naturaleza y profundidad de los cambios ocurridos en el nivel cultural de nuestra sociedad. Por ello, su tratamiento será inevitablemente simplificador y, “en esta medida, inexacto.

1.1. La Dinámica estatal

Uno de los rasgos peculiares de la sociedad chilena es la par-- ticular conformación y el rol que le compete jugar al Estado. Desde las primeras décadas del presente siglo, este último asu me un papel central en la conducción de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales que se verifican en la socie- dad; que se acrecenta con el correr de los años. Esta ingeren- cia estatal en cada vez más diversos y extensos ámbitos de la vi da nacional, tiene su raíz básica en fenómenos de orden econó - mico y político.

En lo económico, el modelo exportador minero-agrícola (salitre) consolidado a fines del siglo pasado, genero una burguesía de- pendiente del aparato estatal para la percepción del excedente de una riqueza controlada fundamentalmente por el capital extrar jero. Como señala Aníbal Pinto: "Lo más importante en este cue- dro, y lo peculiar del arreglo chileno, estriba en que es el go- bierno y no los propietarios nacionales del sector exportador

el agente que administra, gasta y distribuye una fracción Ron siderable de la renta generada por el intercambio exterior"(1).

Este "arreglo peculiar", por una parte, canalizó tempranamente las demandas sociales hacia el Estado. Por otra, las caracte- risticas de la explotación salitrera --industriales-- y la ex- pansión de los servicios, implicó el desarrollo de un estrato proletario --combativo y de precoz definición socialista-=- y de grupos medios, cuyo crecimiento se vió reforzado con la ex- pansión del gasto fiscal. La posterior crisis del salitre y la depresión económica mundial de la década del 30, alentaron el crecimiento de estos sectores sociales,al iniciarse un pro- ceso de industrialización sustitutiva, amparado e impulsado des de el Estado.

En tal contexto, y a fines de la década del 30, se gesta un blo que político-social integrado por los sectores medios, obreros organizados y la burguesía industrial, bajo la dirección polí- tica de los primeros. El "proyecto de desarrollo"(2) que se perfila es el impulso al desarrollo industrial, sostenido y con ducido por el Estado, junto a una democratización económica t social. Este esquema proveía de base económica y política de sustentación a los grupos medios, al tiempo que satisfacía par- te de las demandas de los sectores populares. La burguesía, dé bil y dependiente del Estado para financiar su propio proceso de acumulación, debe compartir su dirección sobre los procesos de acumulación con las otras capas y grupos sociales, única ma nera de mantener su rol predominante en aquellos,

Es así como se va tejiendo una complicada red de negociaciones y presiones, cuyo lugar de resolución pasa a ser el Estado. En el y a través de él, los diversos grupos sociales con poder su ficiente para ejercer presión y sentar su cuota de poder sobre la dirección de la dinámica estatal, establecen un delicado e-

(1) Aníbal Pinto: "Desarrollo económico y relaciones sociales en Chile". En: "Inflación, Raices Estructurales! » Fondo de Cultura Económica, 1974 (pág. 250).

(2) En realidad, es inadecuado hablar de "proyecto", por cuanto los diversos sectores socia les y políticos que concurren al Estado, portan proyectos diversos. Por cierto, en su di seño los principales artífices son los sectores medios, pero, en estricto sentido, este - "proyecto" corresponde a "zonas comunes" que llegan a constituir una suerte de esquema básico, el cual deben respetar, al menos las diversas alianzas que llegan al gobierno.

quilibrio de disensiones y consensos que van marcando el desarrollo político de la sociedad chilena, en el marco de un sistema democrático-representativo y donde los partidos políticos adquieren creciente importancia, como mediadores entre el Estado y la sociedad civil.

£llo da lugar a una sociedad básicamente articulada en torno a la dinámica estatal. Como señala un autor:

> "La columna vertebral de la sociedad chilena era un sistema de articulación de sujetos y actores sociales en referencia al Estado y a partir de un tejido de relaciones entre organizaciones de la sociedad civil y una estructura político-partidaria"(1).

El Estado no constituye entonces sólo un blanco de demandas,sino que también se erige como espacio privilegiado de constitución de actores y sujetos sociales, que se definen y articulan en torno a él. Como correlato, es posible verificar una relativa debilidad de las organizaciones autónomas de la sociedad civil, en tanto su posibilidad de acceder al instrumento redistribuidor y ordenador que era el Estado, dependía directamente de su adecuación a la dinámica de la estructura político-partidaria (2).

La vigencia y evolución de este "proyecto" de desarrollo y su modalidad de resolución de conflictos --estatista e industrialista en lo económico, democrático y pluralista en lo político-- dependía de un equilibrio extraordinariamente delicado: de la posibilidad de hacer compatibles los intereses de las diversas clases y grupos que eran su base de apoyo.

Favorable para los sectores medios, un poco menos para los populares, para la burguesía"...débil en lo político --lo que se expresaba en su escaso peso electoral y en lo económico --por

(1) Manuel Antonio garretón: "Evolución política del régimen militar chileno y problemas de transición a la democracia". Documento presentado al Seminario de ASER-Chile, Francia, 1982(p.5).]

(2) M.A. Garretón, op.cit.

su dependencia del Estado para financiar su proceso de inversión-- el proyecto industrialista - reformista de los sectores medios le permitió llevar adelante el proceso de industrialización, pero al precio de ver restringidas las posibilidades de fortalecer su poder económico y su significación politica frente a las demás clases" (1).

El mayor peso político de los sectores medios y populares nue hizo posible, en 1964, la elección de un gobierno democrata-Cristiano y, en 1970, de uno de orientación socialista, implicó presiones de democratización más profundas que llegaron a amenazar los intereses de dicho sector social, al poner en cuestión, ya radicalmente, las bases de su poder económico y político. En esas condiciones, el "'compromiso" y la negociacion se tornan infactibles, y sobreviene la ruptura cuyo punto culminante es el 1 de septiembre de 1973 (2).

1.2.-: Rasgos de la concepción cultural pública.

Sin duda, no sería posible mantener por largo espacio de tiempo los procesos de negociación al interior del aparato estatal sin una consecuente organización de la cultura que fuera capaz de hacerse cargo de la elaboración discursiva que ellos supo-nen. Los distintos grupos y clases pugnan también por formar Sus intelectuales, difundir sus concepciones de mundo, ganar, terreno ideológico, cultural y moral y, por ende, por generar y acceder a aparatos de creación e irradiación cultural. Esta disputa por la hegemonía cultural requiere de un campo propicio para su desarrollo.

(1) > Pilar Vergara: "Autoritarismo y Cambios Estructurales en Chile. Documento FLACSO N° 132, Noviembre 1981 (pág.49).

(2) Indudablemente, este esquema contiene una enorme simplificación. No es posible atribuir el golpe de Estado de 1973 y el emplazamiento del gobierno autoritario sólo al debilitamiento de las bases de poder de la burguesía. Factores de orden cultural-ideológico y políticos tienen un peso importante en el proceso de descomposición del ante - rior orden. Por otra parte, el advenimiento de gobiernos militares-autoritarios en todo el Cono Sur americano, es un llamado de atención hacia la incidencia de factores situados más allá de las fronteras nacionales. Sin embargo, lo que nos interesa destacar aquí sólo es una suerte de "esqueleto" del funcionamiento de la sociedad chilena hasta 1973, de su/mecanismo esencial de resolución de los conflictos y de su espacio para hacerlo (el Estado).

En nuestro país esta disputa halla, como escenario privilegiado, el mismo Estado. Desde los años 40 en adelante, es posible verificar una creciente expansión de los aparatos culturales estatales (educacional, comunicativo, etc.), talvez comouna manera de extender la dinámica de compromisos también en el ámbito" cultural, garantizando el acceso a los diversos sectores involucrados en aquella a la producción y difusión públics de su visión del mundo. Asimismo, la canalización de las demandas culturales nacia el Estado, es otro factor ="relacionado-- que actúa en pro- de esta expansión estatal en el ámbito de la cultura.

La creciente ingerencia estatal en dicho ámbito pasa así a constituir una suerte de "normalidad", en virtud de la percepción. del Estado como arena de conflictos y resolución de los mismos, y su acción, como garantía relativa de pluralismo y consenso social. Por otra parte, este fenómeno fue un factor fundamental" en imprimir el carácter político que crecientemente fue adquiriendo el ámbito cultural, en tanto tendía a ubicarlo en el centro del conflicto-negociación que sostenían los grupos más significativos de nuestra sociedad por mantener, acrecentar o consolidar posicones de poder al interior del sistema(1).

Enmarcada en este modo de resolución de conflictos, se va delineando una concepción cultural(2) que expresa, en lo fundamental, las concepciones portadas por los sectores medios y, en alguna medida, la de los populares.]

Los sectores medios, aún antes de alcanzar un predominio en la escena política, hacen sentir su gravitación en el campo cultural. Como señlaia Hernán Godoy, "el ascenso político de los sectores medios fue precedido(...) por su gravitación en el campo cultural. La clase media intelectual, formada en los liceos y universidades, integrada por profesores, abogados, periodistas, artistas y escritores, empieza a constituir la mayor parte de los. creadores chilenos en las actividades literarias, plAstica, musical, cientifica y filosófica. En los inicios del 'siglo, ca

(1) Una certera exposición sobre las características de la organización de la cultura en el Estado de Compromiso se encuentra en José Joaquín Brunner:"La Cultura Autoritaria en Chile". FLACSO-Latin American Studies program, Universidad de Minnesota, 1981.

(2) Al igual que en el campo económico o político, no es posible hablar aquí de proyecto o de "política cultural". Sin embargo, estas orientaciones básicas 'son también zonas de relativo consenso que se hallan presentes, con mayor o menor énfasis, en las políticas culturales de los diversos gobiernos desde los años 30 en adelante. Tampoco llegan a constituir una "concepción" articulada. Además este proyecto" es dinámico, de acuerdo a las distintas concepciones culturales que portan las fuerzas políticas involucradas.

si todos los artistas e intelectuales proceden de la mesoc: a-cia. Junto al aparecimiento de esos grupos intelectuales de clase media, empieza a eclipsarse la presencia cultural de la antigua aristocracia, más dedicada a la política y a los nego-“cios qué a las letras y a la cultura (1).

Este peso de los sectores medios se expresa no sólo en el cam-po de la producción cultural, sino también en el tipo de con-cepciones y modo de organización de la cultura que comienza a predominar. Y, a partir de la década del 50, los sectores po-pulares adquieren una progresiva importancia en dicho campo,pa ralelo al aumento de su peso politico y social. Por una parte, esto se manifiesta en demandas más radicales de democratiza - ción cultural, pero, esencialmente, en una gravitación mayor de sus intelectuales y sus expresiones culturales(2).

Los rasgos principales de esta concepción serían:

-- Pluralismo y libertad de expresién.

Para que este proceso de pugna, sintesis y consensos fuera po-sible, era imprescindible también la existencia de un espacio Público abierto, al que pudieran acceder las diversas Concep-ciones y expresiones. Ello implica también la necesaria man-tención de un pluralismo ideológico y su resguardo. Esta vi-gillancia se expresa claramente en la legislación referida a la comunicación pública. En ella, se establece el derecho a la libre expresión y opinión, por cualquier medio y sin censura previa; y el derecho a fundar, sin restricciones, medios de co
1 ._municación (Constitución de 1925). Se establece posteriormen-te (Ley de Abusos de Publicidad, 1967), el derecho a réplica. En 1971, en uno de los momentos más álgidos de la lucha políti

(1) Hernán Godoy: "La Cultura Chilena". Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982. pag. 441.

(2) En el ámbito artístico ello es claramente visible. El arte de raíz popular comienza.a - adquirir carta de ciudadanía ya no como "curiosidades folklóricas", sino como elabora-ciones estéticas válidas y susceptibles de integrar, en propiedad, un arte nacional. Fenómenos como el de Violeta Parra puede entenderse en este contexto. En el plano ideo lógico, la irradiación de concepciones socialistas puede ubicarse como expresivo de lá mayor gravitación de los sectores populares en el ámbito cultural.

es a

ca, se dicta una ley que otorga a los partidos políticos espacios dentro de los medios de comunicación según la cantidad de votos obtenidos en la reciente elección. (Estatuto de Garantías Constitucionales, 1971) (1).

La existencia de pluralismo ideológico al interior de las universidades, es también indicativo del mismo principio. En términos generales, éste apuntaba a la mantención de un espacio abierto a la expresión de las corrientes político-ideológicas más significativas en Chile.

Como expresa Brunner en la obra ya citada: 'se vuelve decisivo asegurar una organización de la cultura que haga posible, también ella, la participación de las diversas clases y grupos sociales y de sus expresiones orgánicas en la definición de los procesos de comunicación y socialización que tienen lugar en la sociedad. De no ser asi, el propio Estado de Compromiso no podría existir, pues su intervención protagónica en la sociedad" puede continuar funcionando, exclusivamente, sobre la base de las definiciones y consensos que van alcanzando las fuerzas que participen en elcompromiso" (2),

-- Democratización cultural

Otro de los rasgos característicos de esta concepción, es la progresiva ampliación del acceso a los bienes culturales. Este. carácter, que un autor denomina "liberal-progresista"(3), es producto de los intereses de los sectores medios y populares, quienes pugnan por obtener un 'capital cultural' reservado a las capas altas de la sociedad. En general, este carácter puede ser asimilado a las funciones "redistributivas" del Estado liberal clásico, y se expresa en la satisfacción.progresiva de las

y

(1) Al respecto, hay excepciones notables. Nos referimos a la dictación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (1937, segundo periodo de Arturo Alessandri) modificada luego en 1948 (gobierno de Gabriel González Videla) y derogada parcialmente en 1958. En ella se establecen una serie de disposiciones que restringen y,en ocasiones,suprimen la libertad de opinión e información.Hay que hacer notar que ella servirá de base a la legislación por el actual gobierno autoritario. Sin embargo,una de las máscentrales es la Ley de Defensa de la Democracia(1947),que proscribió al Partido Comunista(luego derogada).

(2) José Joaquin Brunner,op.cit., p.24.

(3) Mario Rodriguez: lila organización de la cultura en Chile:1973-1978" Revista Mensaje N°275 diciembre 1978, i

demandas por el acceso al sistema educacional (1) y por el goce extensivo de "bienes culturales", en especial de los la "alta cultura"(políticas de extensión universitaria).

Sin embargo, este carácter redistributivo no se agota en la ampliación del consumo cultural o del acceso a bienes culturales, sino que también asume demandas por nivelar las posibilidades de producción cultural, esto es, por la provisión de posibilidades materiales e institucionales para la producción y reproducción simbólico-cultural. Es el caso, por ejemplo, de las presiones de grupos obreros hasta mediados de siglo por obtener condiciones para sustentar su actividad teatral y periodística; y de las demandas de grupos estudiantiles o poblacionales en el mismo sentido. En general, esta dimención tuvo un peso menor gue la primera y, en la mayoría de los casos, se re-- solvió no tanto por el sustento de grupos o.circuitos de’ creación cultural autónomos, sino por la absorcién de éstos a la esfera estatal.

- Protección de lo nacional.

La intención de fomentar un desarrollo cultural nacional adquiere un carácter público, que se trasluce en medidas de diversa índole(2).

En primer término, se organizan ámbitos institucionales de do=' cencia y creación cultural en Chile, la mayor parte de los cuales se sitúan al interior del aparato estatal, en específico, universitario. Asimismo, se enfatizan los contenidos nacionales en los programas educativos, tendencia esbozada con clari--

(1) En 1967, la matrícula en educación básica llega a cubrir el 85,8% de la población entre 5 y 14 años; en 1973, esta cifra se eleva al 96,8%. En la educación media, la cifra de cobertura de la población comprendida entre los 15 y 19 años experimenta un alza desde un 21,4% en 1967, a un 43% en 1973. En las Universidades chilenas, el número de alumnos matriculados aumenta desde 55.653 en 1967, a 139.999 en 1973; la tasa anual de crecimiento durante estos años --en las universi dades-- alcanza al 16,6%. (Datos contenidos en: $ fael Echeverría y Ricardo Hevia: "Cambios en el sistema educacional bajo el gobierno militar", Programa Interdisciplinario en Rd EOS, en Educación: Academia de Humanismo Cristiano. Agosto de 1980, - qu

(2) La preocupación al respecto es de temprana aparición, ya que las primeras medidas legislativas en esta área se remontan a 1817. Sin embargo, no es sino hasta mediados del presente siglo, que estas medidas adquieren un carácter más orgánico y referido a esta concep- ción. el conjunto de leyes especificas será expuesto con algo más de detalle en páginas posteriores.

dad del gobierno del Frente Popular.

En segundo término, y más referidos al ámbito artístico-cultural, existen tres conjuntos de normas que se orientan a la satisfacción de dicho objetivo. el primero, pretende estimular la creación nacional, mediante franquicias tributarias a los espectáculos artísticos nacionales, una política de premios a la" creación, protección del derecho de propiedad intelectual y facilidades para la importación de los elementos necesarios para la producción artistico-cultural. El segundo, pone cotas a la internación de productos culturales elaborados en el extranjero, y contempla la inclusión obligatoria de un porcentaje de artistas nacionales en los espectáculos públicos y medios de difusión. El tercero, tiende a incorporar a los artistas nacionales independientes a los beneficios de la legislación laboral.

El sesgo "nacionalista" presente en la concepción que examinamos, se plasma, entonces, en una serie de normas destinadas a promover la creación y desarrollo de ámbitos de producción cultural-artística, a facilitar la difusión del arte nacional, a cautelar los derechos laborales de sus cultores y a proteger la producción artística chilena de la competencia exterior. Como es claramente perceptible, su objetivo preferencial es el campo de la producción artístico-cultural profesional.

En suma: Un espacio cultural de pugna y consenso, terreno de lucha ideológica --por lo tanto, marcadamente político-=-, tendencias expansionistas del Estado; una concepción que postulaba el pluralismo cultural, la democratización y la protección de lo nacional: tales son los ejes básicos que orientan el desarrollo cultural en Chile hasta 1973. Esta concepción se encarna, en parte, en los aparatos culturales vinculados a la esfera pública y también en la legislación cultural, a partir de la cual el Estado sienta algunos principios básicos de regulación de los procesos culturales que se verifican en la sociedad chilena.

1.3. Circuitos básicos de la actividad cultural-artística.

El énfasis puesto en lo estatal no significa, en absoluto, afirmar que los ámbitos estatales eran los únicos --ni siquiera, los

principales--- espacios de creación y difusión cultural en nuestro país. Ciertamente, existen otros circuitos (1) de producción y difusión cultural, sujetos a diferentes lógicas de operación que pueden ser, incluso, contradictorias con la lógica cultural pública. Hecho este alcance, sí nos interesa destacar que el Estado ciileno jugó, por sus peculiares características, un rol destacado en la dirección de los procesos culturales de la sociedad, y que lo hacia guiado por los principios que ya señalamos. Por ello haremos una somera revisión de algunos (no todos) circuitos cultural-artísticos en Chile, intentando esbozar la lógica que regía su funcionamiento y cómo esta entraba 2-0 no-- en relación con la lógica cultural pública.

a) El circuito estatal-universitario.

En el terreno artístico, son las universidades cnilenas (en especial la Universidad de Chile, estatal) los organismos privilegiados que encarnan e impulsan las concepciones antes expuestas. En 1929 se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, centralizando así la actividad artísica estatal. Pero es desde 1940. que la actividad cultural lentro del ámbito público recibe su mayor impulso (2).

La ley 6.596 (1940) da origen al Instituto de Extensión Musical (IEM), que implica un decidido impulso * la creación y difusión musicales. La moción presentada al parlamento fue apoyada por los representantes de “odos los parcidos politicos entonces existentes. Domingo Santa Cruz, comrositor y primer di

y

(1) Hablamos de circuitos culturales entenc. ndo por ello espac.»s de producción y difusión cultural. No nos referimos, necesaria nte, a aparatos, ye que, si bien algunos circuitos pueden basarse en aparatos, otros so lo están: el folkiure constituye circuitos típicos, pero carece de aparatos.

(2) Anteriormente, el Estado había intenta'o delegar en otros .rganismos las. funciones que, desde esta época, recaen especialmenteen el ámbito universitario. Estos intentos fracasaron, por razones que no es del caso detallar aquí. Al respecto, ver el excelente trabajo de Carlos Ocksenius: "El Estado en la escena. Teatro Universitarios de Santiago: 1940-1973", CENECA,1982. +’

rector de este organismo, señaló: "Por primera vez entre noso-- tros y entre muchos países, la difusión de la cultura musical pasa a ser definitivamente reconocida por un acto oficial del Parlamento como una función pública, indispensable y merecedo- ra del marco respetuoso que señalan las leyes"(1). En 1941, el IE pasa a depender de la Facultad de Bellas Artes de la Univer sidad de Chile. / -

El IEM fundó, en 1940, la Escuela de Ballet, se encargó de la formación de conjuntos artísticos estables, a través de los cua les realizaría la mayor parte de su labor de extensión --la Or- questa Sinfónica (1941), el Teatro Experimental (1941), el Ballet Nacional Chileno (1945), el Coro de la Universidad de Chile(1945) y brindó su apoyo a numerosos conjuntos artísticos.

En 1943 se funda la Editorial Universitaria y, ese mismo año, el Instituto de Investigaciones Folkléricas, que pasa luego a lla- marse Instituto de Investigaciones Musicales. En 1948, se des- prende de la Facultad de Bellas Artes la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, organismo del que pasan a depender todas las instituciones mencionadas. En 1961, el Departamento de Cine Experimental es asimilado definitivamente a la Universi dad de chile.

En las otras universidades, también se producían fenómenos simi lares. En la Universidad Católica, el Teatro de Ensayo hace su debut en 1941, junto a la orquesta y coro... En 1955 se funda el Instituto Filmico de esa casa de Estudios, y, en 1969, la Escue la de Artes de la Comunicación, que reune teatro, cine y televi sión. En 1950, se crea también un departamento ¡de Extensión. Prácticamente todas las universidades siguen. .esta tendencia de creación de carreras y de mantención de. conjuntos estables ‘de sus instituciones. Así también, llevan a cabo actividades de extensión. En 1945 se funda el teatro de la Universidad de Con cepción, al que siguen los teatros de prácticamente todas las sedes de la Universidad de Chile ~-Valparaiso, Antofagasta, Chi- llán--, de la Universidad del Norte, Austral y Técnica del Esta- do.

(1) Editorial Revista Musical Chilena NO 73, Septiembre-Octubre 1960.

A nivel de este sistema universitario, la primacía sobre la e-laboración de productos culturales y la generación de políticas específicas la tenían los sectores medios intelectuales. El carácter modernizador y nacional de los sectores medios se expre-sa en el plano de la creación artística en la tensión por hacer un' arte que represente la realidad del país, y también en un permanente interés por conocer y renovar los lenguajes expresivos de acuerdo a las tendencias mundiales, lo que imprime un carácter experimental a buena parte de las elaboraciones artísticas universitarias.

La concepción de esta élite intelectual no estaba limitada sólo al terreno creativo: la percepción de su rol intelectual en la sociedad se manifiesta, inicialmente, en asumir la redistribución de los bienes gestados en las aulas universitarias --entendidos como tales, especialmente, los bienes de la alta cultura -- nacia sectores sociales más amplios, en especial, los populares. La extensión universitaria, obedece, pues, a este principio "iluminista". Hay que hacer presente, también, que esta intelectualidad constituía uno de los principales interlocutores del Estado en materia de políticas culturales, de tal modo que su área de influencia trascendía los muros de las universi-ades.

Este afán redistributivo, modernizador y nacionalista, sin duda contribuyó a impulsar políticas y a generar productos cultura, = les acordes con las demandas culturales' de los sectores populares. Sin embargo, como hace notar Ochsenius, "...esta demanda incorporaba en parte a aquellas más ampliamente perseguidas por el movimiento popular, 'pero sitúan como principal agente cultural a los propios intelectuales. De ellos se espera una labor creativa, financiada en su producción y sobre todo en su difu - sión por el Estado, y recibida por toda la sociedad"(1).

Esta concepción experimenta cambios a partir de mediados de la década del 60. El cretiente peso de los sectores populares,. la irrupción de nuevas temáticas como la integración latinoamericana, la implementación de proyectos de reforma y modernización económica y política que perfilan y refuerzan a actores sociales como los campesinos, sectores urbanos marginales o estudiantes, sin duda hacen mella en la Universidad. El proceso de Reforma Universitaria, que tiene su punto culminante en 1967, expresa la necesidad de la universidad por ocupar un nuevo lugar en el

(1) Carlos Ochsenius op. cit., p.8l.

proceso acelerado de cambio que se vivía. La reforma plantea una universidad crítica, con vínculos más fluídos con la sociedad: "la comunicación con la sociedad debe ir más allá de las formas indirectas a través de los profesionales que egresen de la universided o de los paliativos de la extensión universitaria; ella debe ser permanente, directa y ocupar una función central en la misión universitaria"(1). ~

En el ambito artistico, esta exigencia se lleva a cabo de dos modos fundamentales. El primero de ellos consiste en reforzar la extensión de conocimientos hacia sectores no incluídos en los programas regulares de estudios universitarios. Surgen así talleres artísticos impulsados por organismos universitarios: a las Escuelas de Temporada se suman organismos como la Escuela Vespertina de la Universidad de Chile, cuya labor docente amplía considerablemente el número de personas capacitadas en técnicas artísticas (2).

Por otra parte, las universidades patrocinan actividades artísticas, aficionadas o no, fuera de su ámbito. ejemplo de ello es el patrocinio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la y niversidad Católica al Primer Festival Nacional de Teatro Universitario y Obrero (1968), a la Primera Convención Nacional de Teatro Aficionado y el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena (1969).

Esta nueva vertiente --que coexiste con la anterior--- implicó una relación más fluída y dinámica entre la Universidad y las manifestaciones cuiturales que se desarrollan fuera'de ella. La sociedad deja de ser sólo receptor pasivo de la acción "culturizadora" universitaria, sino que también un ente productor en, el. campo cultural. También extendió el terreno de acción universitaria hacia otros modos de creación cultural, hasta entonces centrado en el "arte culto".

(1) Manuel antonio garretén: "Universidad y política en los procesos de transformación y reversión en Chile, 1967-1977". Documento FLACSO N%80, Abril 1979, p. 11.

(2) A modo de ejemplo, en 1971, había 2.348 alumnos matriculados en cursos de extensión musical ofrecidos por la Universidad de Chile. Esta cifra duplicaba la correspondiente a los alumnos regulares de carreras musicales. (Estadísticas de Educación y Cultura, INE, 1971). a

Sin embargo, esta nueva concepción tuvo escaso tiempo para aqui latarse y desarrollarse, por lo cual el fomento a mani festaciones artísticas aficionadas y una mayor relación con los fenómenos artísticos externos a la universidad, tuvo un peso menor en comparación a la extensión entendida como proyección de las elaboraciones culturales universitarias nasta 1973

Un seguno tipo de organismos que podría ubicarse en la esfera estatal, son las municipalidades. Estas también realizan una labor de difusión cultural,. estímulo a la creatividad aficionada y, en ocasiones, mantención de conjuntos artísticos estables. La Municipalidad de Santiago, por ejemplo, creó en 1955 la Orquesta Filarmónica, el Ballet Municipal y el Coro Filarménico Municipal. Orquestas Filarmónicas se fundaron también en Antofagasta, La Serena, Vifñía del Mar, Concepción y Osorno.

La acción municipal se centró, fundamentalmente, en ofrecer un circuito de circulación a obras artísticas en nivel local. 3umado a ésto, proveyeron.de capacitación en técnicas artísticas a los habitantes de las comunas (talleres). Finalmente, parti--ciparon en la organización de eventos artísticos a nivel local, como por ejemplo, festivales de la canción.

La actividad artística impulsada por organismos municipales no tuvo, hasta 1973, un peso comparable a la de otros aparatos estatales, como los universitarios. Probablemente concurrió a determinar ésto, el presupuesto asignado a los organismos comunales y, talvez principalmente, una cierta concepción "centralista". de la actividad cuttural, que tendía a disminuir la relevancia del desarrollo: de "circuitos A en este ámbito(1).

En este circuito estatal, podemos incluir también organismos . cuya labor básica es de extensión - -"redistribución"-- como museos, bibliotecas, etc., bajo la tuición de la Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos desde 1929. Asimismo, los liceos y escuelas constituyen también un TG D OE STONE TON 5

(1) Es interesante el hecho de que Adal as auicipañidadós con mayores recursos relativos tiendan a generar espacios culturales no comunales, sino "centrales(es decir, que no se orientan solamente a la satisfacción de las demandas culturales locales). Es el caso, por ejemplo, del Festival de Viña --Municipalidad de Viña del Mar-- o del Teatro Municipal - Municipalidad de Santiago.

en cuanto espacios de distribución de conocimientos artísticos básicos, de creación --sean sus agentes el profesorado o los es tudiantes--- y de difusión (festivales estudiantiles, exposicio- nes, etc.).

En los circuitos estatales, no sélo se expresa la concepcién cul tural en cuestión, sino que ellos mismos son resultado o concre- ción de ella. En efecto, su misma existencia puede entenderse co mo resultado de la presión democratizadora por ubicar en la es fera. pública parte importante de la producción y distribución de bienes culturales, garantizando así un acceso más amplio; na- cionalista, en el sentido de proveer de espacios propicios para la gestación de un arte propio; y pluralista, en cuanto permitir la expresión y confrontación de posturas estéticas e ideológicas diversas.

Naturalmente, la legislación cultural chilena tierde a favore -- cer a los organismos integrantes de este circuito estatal, que recibían subsidio público directo y/o fondos provenientes de im puestos específicos determinados por ley(1). Fuera de la libez ración de impuestos concedida a los espectáculos culturales im- pulsados desde el circuito estatal-universitario, existen leyes específicas que liberan, en forma absoluta, de pago de derechos aduaneros y de internación a obras de arte, grabaciones, pelícu- las, instrumentos musicales, yotros elementos para ballet u épc ra, destinados al uso exclusivo de “las universidades estatales o reconocidas por el Estado, a los establecimientos fiscales de enseñanza básica y media y a las bibliotecas públicas y museos del Estado" (ley 17.236, 1969).

Por otra parte, sobre este circuito-estatal universitario, re- caían cada vez más responsabilidades de dirección en el ámbito nacional. Sobre el Instituto del teatro de la Universidad de Chile, recayó la responsabilidad de liberar o no del pago de im puestos a los espectáculos públicos --nacionales o extranjeros-- (2) cuyos propósitos fuesen "artistic. -culturales"(Ley 16.630,

(1). A modo de ejemplo, el IEM es financiado en parte con un 2,5% de impuestos a los espectácu- los públicos, determinado por la Ley 6696 (Oct. 1940).

(2) El teatro nacional estaba ya excento de impuestos sólo por el hecho de que el 75% de sus integrantes fueran chilenos y/o presentaran un 50% de obras de autores nacionales (5563, 1935).

1967).. Sobre la Universidad de chile, también, recayó el cobro, recaudación y distribución de los derechos de autor por ejecu - ción musical, trasladándose así el Departamento del Pequeño De- a esta casa de estudios (Ley 17.336,1970).

Al. interior de los organismos a ue componen este ‘caircuito esta- tal-universitario, los principios básicos de la concepción cul-- tural expuesta, hallaba n también concreción. En especial, el ren su versión “redistributiva”, cuyo a labor de extensión de bienes y ‘conoci- icos hacia la Sociedad.

La tensión "nacionalista" se expresaba también en un intento por incluir, cada vez más, obras nacionales en los repertorios de los conjuntos artístico S Subvencionados por el ¿stado. En el ca so del teatro, las compañias Universitarias montaban, al menos, un 50% de obras chilena - len la Universidad Católica este po ra cercano al 100%). En la música,se hicieron serios esfuerzos por £ incorporar compositores naciona- actividades de extensión.

lejan esta tendencia por difusión del. i » €n eSpecial, en el cam- ; Este se acentúa desde el go opular(1) hasta alcanzar carácter de ley de los planes en que . Educación Pública incluirá, en y el baile folklór Se imparta la instrucción musical, la música ico chilenos”, (Ley 17.439, 19717,

Finalmente, el Principio del Pluralismo es evidente en la canti- dad de tendencias ideológicas yescuelas eStéticas que son inclui- das dentro q : Sanismos estatales, '

Aguirre Cerda. El Plan de Ac- ción del Ministerio de Educación Pública(1941),incluye como uno de sus objetivos "fomento cional en todos sus aspectos: música, pintura, escultura y ar ámica,poesías; danzas, etc,m,

En suma: el circuito estatal universitario es, por una parte, resultado de la concepción cultural portada por los sectores medios y populares: expresión de ella, así como uno de sus principales motores.

b) El sistema de comunicación masivo y mediado.

Componen este circuito una serie de aparatos encargados de la producción y reproducción masiva de arte; sellos discográficos, industria editorial, industria cinematográfica, reproducciones gráficas, medios de comunicación masiva. Este circuito permite la reproducción y la difusión masivas de prácticamente todas las manifestaciones artísticas, sean éstas provenientes de la alta cultura, del folklore, o de la industria cultural. Asimismo, es centro de la producción de "arte o pseudo arte de masas": productos culturales en serie confeccionados según patrones típicos de gusto (música de consumo, best-sellers, teleseries, radioteatros, ete).

La propiedad de los aparatos de este circuito es, principalmente, privada; y mantiene vínculos con empresas transnacionales de la misma índole, nexos que pueden ser directos-filial nacional de empresas transnacionales--o indirectos --reproducción y difusión de productos culturales elaborados fuera de las fronteras.

El carácter privado y comercial de este circuito supone que sus principios de regulación no son ---como en el caso anterior-- principios de orden "público", sino que su lógica está determinada esencialmente por el mercado, Asimismo, sus vínculos transnacionales le hacen particularmente vulnerable a dinámicas culturales externas a las nacionales.

Por su dimensión masiva, es uno de los circuitos claves dentro de la sociedad. Su irradiación, a prácticamente todos los habitantes del pais, le confiere un poder inmenso sobre el modelaje de gustos y demandas culturales.

Intentaremos un rápido bosquejo de dos medios de comunicación centrales en la operación de este circuito: la radio y la televisión.

La radio nace en Chile en 1922, pero no es sino hasta fines de la década del 40 que este medio alcanza un grado importante de organización y se inserta en el circuito comercial. A partir de este momento, la expansión del medio se produce con celeridad, alentada por el aumento constante de su audiencia potencial. Ya en 1570, el Censo Nacional indicaba que el 83% de los hogares chilenos poseían un receptor de radio.

Como medio de comunicación, la radio posee ciertas características semióticas que le imponen, casi de manera natural, ciertas funciones. La rapidez del medio --muy superior a la prensa escrita-- le hace un soporte importante de la actividad "informativa", ya en la dimensión noticiosa o en la de "servicio público". Por otra parte, su carácter auditivo le hacen un difusor privilegiado de música y, en cierta medida, de dramatizaciones. Consecuentemente, la programación radial se estructuró en torno al eje informativo, musical y dramático.

La programación de las radios en Chile experimentó dos cambios importantes. El primero de ellos, se verifica a. consecuencia del aumento de la audiencia radial y de cambios en la composición social de ésta. en sus inicios. La radio --por el costo de los aparatos receptores-- hallaba su audiencia fundamental en sectores de estratos altos y medios altos. Su programación "conservando la estructura--- satisfacía entonces los "gustos culturales" de dichos sectores (música docta, jazz, ópera, etc.). el aumento de la audiencia y la diversificación social de ella orienta esta programación a captar los gustos de un público de clase media Y y crecientemente, de sectores populares. Proliféran los programas dramáticos, los shows "en vivo" en los auditorios de las radioemisoras(1).

(1) Un fenómeno complementario a éste es la creación de radioemisoras "especializadas" y la de programas diferenciales según estratos sociales y culturales (radioemisoras 'populares" y: radioemisoras cultas").

21 segundo cambio de importancia, es producido por la aparición de la T.V.. Por una parte, las. radicemisoras reaccionan elimi- nando de su programación los programas dramáticos y los shows en vivo,’ porque se supuso que la adición de imagen haría que los espectadores prefirieran ver este tipo de programas en la DES Por otra parte, la TV sustrae efectivamente recursos publicita- rios desde las radios. Ello implica que las radios adaraten al máximo sus costos, conservando sí los informativos --un área donde el medio tiene “ventajas comparativas" resvbecto de LA Tio y llenando el resto de la programación con música “envasada", de costo menor. Con ello, se termina con uno de los canales de acceso directo de música nacional a la difusión masiva, ya que el modelo de "radiotocadiscos" requiere de la mediación de la industria fonográfica. Por otra parte, permite la inclusión de mayor porcentaje de música importada en la programación, por cuanto la industria disquera nacional no es capaz de satisfacer las necesidades de la programación radial (1).

Lo que nos interesa ilustrar es que los cambios de la programa- ción radial están determinados, casi exclusivamente, por la 16- gica de mercado. En efecto, el nilo conductor de 'estos cambios es la necesidad de captar audiencia para así canalizar recursos publicitarios: abaratar costos, adecuarse a la competencia. Un estudio realizado en la Universidad Católica (2) indicaba que, en 1971, el 80,8% de las emisoras estudiadas se financiaban por medio de la publicidad, en tanto sólo el 18,4% lo hacía de fuen tes estatales. el mismo estudio indicaba que el carácter comer cial de las radioemisoras era factor determinante en la baja ca lidad de la programación y en la excesiva proliferación de esta ciones de radio en nuestro pais. Al transformarse en un medio de gran cobertura, crece el interés en Su capacidad de formar o pinión pública y, por lo tanto, de influir políticamente por su intermedio. De acuerdo a su estructura de propiedad, esta posi bilidad de influencia política se da directamente vinculada al” poder económico: la propiedad de las radios recae casi exclusi- vamente en grupos económico-financieros, cuya identidad políti-- ca era esencialmente conservadora Oo --en menor medida--- democra tacristiana.

Esta situación se prolonga hasta el triunfo electoral de..la Uni- dad Popular, que conlleva una más abierta ingerencia de los par-

(1) Al respecto, ver Valerio Fuenzalida: “itodelos de TV y radio y su influencia en la génesis cultural**,En: "Estudios sobre la Televisión Chilena',CPU, 1981.]]

(2) Riha- Alcalay: "El medio radial. Su especificidad y diagnóstico de su quehaceren Chile. En: “Medios de Comunicación Masiva: 3 Estudios. Revista EAC N°3, Universidad Católica,1973.

tidos políticos en el medio radial : por una parte los partidos políticos de izquierda adquieren algunas racdioemisoras -- modificando así ligeramente el panorama de propiedad-~ y la entonces oposición se hace cargo directamente de las emisoras,ya sea mediante su adquisición por los partidos o por participación de. sus representantes en los directorios(1).

El medio radial se distancia, así de los circuitos culturales que resejjáramos anteriormente. "n efecto, su légica comercial y la primacía de la propiedad privada le transforman en un circuito que no se rige --e incluso entra en contradicción--- con concepciones "nacionalistas y de expansión cultural, lo cual se expresa en su sesyo extranjerizante y en su apertura a vroductos culturales de consumo masivo y baja calidad. Asimismo, el principio "pluralista" mal puede tener cabida cuando el acceso al medio está determinado casi exclusivamente, por la capacidad económica de los emisores.

Esta situación se repite en prácticamente todo este circuito --- industria del disco, prensa (2), industria editorial, etc--, excepción hecha de algunos. "islotes" estatales y de una excepción notable: la de la televisión. Esta última es sustraída del radio de actividades de la empresa privada, quedando su gestión en manos, exclusivamente, del Estado y las universidades.

La televisión, coinmo medio, nace en Chile dentro de las aulas universitarias. Las primeras transmisiones experimentales de TV se realizaron en la Universidad Católica:de Valparaíso, en 1956. En 1959, se inauguran definitivamente las transmisiones de los canales televisivos de la Universidad Católica de Chile, en santiago, y de la Universidad Católica de Valparaíso. Un poco más tarde, lo nace el canal de la Universidad de Chile. En 1969, inicia sus transmisiones el canal estatal, única red que cubre todo el país.

En 1970, se aprueba la Ley 17.377 (con la anuencia de todos los partidos políticos existentes) que reserva el manejo de canales

(1) Giselle Munizaga y Gonzalo de la Maza: "El espacio radial no oficialista en Chile: 1973-1977, CENECA, 1978,

(2) El caso de la prensa es muy similar al de la radio, aún cuando--especialmente en los diarios-- el factor político aparecía con mayor acentuación. -Ver-:el "documento de trabajo.: Diego Portales: "Poder económico y libertad de expresión", ILET-Editorial Nueva Imagen, México, 1981. ! Be

de TV a las universidades chilenas y aprueba la creacién del canal nacional de TV. Asimismo, la ley contempla la creación de una serie de organismos destinados a asegurar el control social de la TV y cumplir los objetivos que se le encomendaban al medio (funciones de integración nacional, educativa, informativa, recreativa y de fomento de los valores nacionales, culturales y morales (1).

Lo particular del caso de la IV chilena es, como decíamos, la opción de reservar su manejo a instituciones públicas y negar esta posibilidad al sector privado.

Giselle Munizaga (2) menciona varios factores que pudieron incidir en esta opción. En primer término, la creciente ampliación de las funciones del Estado, lo cual se tradujo en una tendencia al control público de las comunicaciones masivas; en segundo término, la conciencia respecto de la penetración y poder de los medios de comunicación, que ya alcanzaba a todos los éstratos sociales; en tercero, la creciente incorporación de sectores sociales antes marginados a la vida publica del pais, lo cual requeria de medios capaces de contribuir a este proceso; en cuarto, hay un reconocimiento de la función cultural de los procesos de comunicación y de la eficacia de los medios en la formación de la conciencia; especialmente útiles en la esfera de la educación y, finalmente, el reconocimiento de la importante política directa que implica el control de los medios.

De alguna manera, entonces, el control: público de la televisión se percibía como la mejor manera de ponerlo al servicio de objetivos de carácter público --educativos, de desarrollo, etc.-- al tiempo que se le trasladaba a una esfera que permitía una representación más plena y pluralista de las opciones de los grupos políticos más significativos. El pluralismo y la liber-

(1) Estos organismos son el Consejo Nacional de TV integrado por representantes del Ministerio de Educación, de las universidades, del Parlamento, de la Corte Suprema, de los canales de TV-- organismo que vela por el cumplimiento de estos principios en todo el ámbito televisivo. Los canales universitarios crearon Corporaciones Universitarias para el manejo de sus canales de TV, integrados por miembros de la universidad y dependientes del Consejo Superior de cada una de esas casa de estudio. Asi, se aseguraba el vínculo de los canales universitarios con sus instituciones matrices. El Directorio de TV Naciona, por su parte, estaba integrado por miembros cuya elección recala en el Poder Ejecutivo y, principalmente, Legislativo de Chile, así como en los trabajadores del mismo canal. Finalmente, cada canal contaba con un Consejo Asesor de Programación, integrado por profesionales idóneos. Ver: Valerio fuenzalida :"Transformaciones en la estructura de la TV chilena". CENECA, 1983.

(2) Giselle Munizaga: "Marco Jurídico Legal del medio televisivo en Chile! CENECA, 1981.

tad de expresión se percibían, así, mejor resguardados en ¡nanos estatales que en manos de la empresa privada. Sin duda, otro factor que contribuyó a instaurar el monopolio público sobre la TV fue el prestigio alcanzado por las instituciones universitarias en el plano cultural, que les hacía aparecer como los mejores garantes de un manejo serio y referido a los objetivos perseguidos.

En relación al financiamiento, la Ley 17.377 aprueba un finan--ciamiento mixto a los canales de TV: aporte estatal e ingresos publicitarios. El aporte estatal es considerado anualmente en la Ley de Presupuesto de la Nación. De esta cantidad, el 40% se destina al canal estatal, el resto a los tres canales universitarios. Para el canal de la Universidad Católica de Chile, el aporte estatal representaba, aproximadamente, el 30% de su presupuesto, para el Canal de la Universidad de Chile, el 60%(1). EL reglamento respecto de la publicidad era bastante severo: ésta no podía sobrepasar los 6 minutos por hora (10%), ni podía interrumpir los programas; asimismo, ningún programa podía ser auspiciado por patrocinadores comerciales, a excepción de audiciones de alto costo, situación fiscalizada por el Consejo Nacional de- TV,

Sin duda, la intención de sustraer a la televisión de la determinación comercial no fue lograda en términos absolutos. El aporte insuficiente hacía que los canales buscasen financiamiento por el rubro publicitario, lo que los hace vulnerables a la lógica comercial. Sin embargo, la franja de financiamiento estatal y los lazos con sus instituciones, sin duda impusieron una zona de cierta libertad en la programación respecto de la 16 gica estricta de mercado. En mayo de 1972 la programación te-_ levisiva en Chile exhibía un 19% de sus horas de programación dedicadas a la información; un 67.9% a la diversión yn 13.1% a la cultura (2). Asimismo, el 45% de los programas era de origen nacional.

(1) Valerio Fuenzalida, op. cit.

(2) Valerio Fuenzalida, op.cit.

El resguardo al pluralismo político, que ya se expresaba en la misma organización y control de los canales de TV, se hace más explícito con el acceso al gobierno de la Unidad Popular. El Estatuto de Garantís Constitucionales, exigido por la entonces oposición al gobierno, se aplica a todos los medios de comuni-- cación masiva. Posteriormente, en 1972, el Corisejo Nacional de Televisión sugiere a los canales que, dentro de sus horarios preferenciales, destinasen al menos un 29% de su programación a espacios de debate político nacional, con representación de todas las fuerzas políticas.

Los intentos de control público.

El traspaso de los canales de televisión a la esfera estatal, es sin duda uno de los esfuerzos de mayor peso y éxito en cuanto a establecer un control público del circuito masivo y me - diado. Aparte de este hito, el Estado también puso en juego o- tros mecanismos, en su intento por morigerar la acción de la empresa privada y de la lógica comercial en dicho circuito. Por” un lado, se propende a la creación de'un "enclave público"; mediante la adquisición de medios de comunicación o aparatos de reproducción masiva de arte. Por otro, se dictan leyes desti- nadas a limitar el campo de acción de la actividad privada, sometiéndolo asi a normas inspiradas en la concepción cultural pública.

Una de :las primeras incursiones estatales en el campo de la “empresa cultural" tiene lugar en la cinematografía. A diferencia de otras experiencias, la decisión estatal de participar activamente en el campo del cine, no obedece a principios artístico culturales, --"redistributivos o nacionalistas--, sino que, esencialmente, a consideraciones económicas. _La creación de una "industria cinematográfica", se percibía, así, como inscrita en el marco de impulso al desarrollo industrial nacional, que el Estado chileno había asumido activamente (1).

(1) .En 1939, la memoria anual de la Corporación de Fomento de la Producción señala: "La industria cinematográfica puede significar para el país un rubro económico de serias proporciones, debido a que existen los medios adecuados para su desarrollo y se cuenta, además, con un mercado susceptible de acoger la producción dentro y fuera de Chile. Esta industria adquiere especial relieve si se tiene en cuenta que permite, a la vez, el incremento de otra serie de actividades anexas a la producción cinematográfica. En resumen,;.el fomento de la cinematografía no sólo debe observarse desde el punto de vista propio, sino también en relación con otros rubros industriales'.Citado por Carlos Ossa Coo: "Historia del cine chileno", Editorial Quimantú, 1971, Pág. 42.

Bajo esta óptica nace, en 1942, Chile Films S.A., con CORFO co mo accionista mayoritario. Al año siguiente, se inicia la cons trucción y equipamiento de monumentales estudios cinematográfi” cos.

El intento estatal de hacer del cine chileno una industria prós pera y competitiva, tiene sin embargo, resultados menos que ais cretos: entre 1944 y 1949 se estrenan 10 largometrajes produc i- dos por Chile Films, calificados de. ‘derrotas artisticas y co - merciales" (1). en 1950, los estudios de Chile films son arren dados por nueve años a una empresa productora independiente. io es sino hasta 1955 que el Estado vuelve a hacerse cargo, en pro piedad, de la empresa, ahora con propósitos más artístico-cultu rales que comerciales.

A mediados de la década del 60, se dictan dos disbosiciones que favorecen a la industria cinematográfica: liberación: de impues= tos a la importación de equipos y celuloide, y a las entradas por exhibición pública (Ley 15.617, 1967; Ley 16.773, '1958). La nueva orientación de Chile Films, más la protección a la indus- tria cinematográfica, son factores de peso en la gestación de un cine nacional de proporciones, artísticamente hablando(2).

También en el ámbito radiofónico el Estado -~principalmente las universidades-- tiene presencia. La Universidad de Chile mantie ne estaciones de radio en santiago y en prácticamente todas las provincias. También la Universidad Técnica y la Universidad Sa ta María fundan radioemisoras. El Ministerio de Educación man- tuvo también una emisora ---Radio Escuela Experimental--- desde 1943 hasta la década del .50°(03)% :

(1) Alicia Vega y 2tros: "Re-Visión del cine chileno". Editorial Aconcagua~ CENECA.1979. ae RE =

(2) Es la época en que Surge una generación de interesantes realizadores, como Raúl Ruiz, Mi- guel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Patricio Guzman, entre otros, que hacen un cine de corte social, experimental y de indagacién nacional.

(3) Algunas radios universitarias del período son: Universidad Técnica Federico Santa Maria (AM.1937); Universidad Técnica (1959); Radio IEM (AM, 1964); UCH-Tarapacá (Am,1968:M, 1970); UCH-Antofagasta (Am, 1968; UCH-LaSerena (Am,1963); Valentín Letelier (Am, 1961); Universidad de Concepción (AM,1959;FM, 1969); UCH-Talca (S/f); UCH-Biobio (AM, 1967) UCH-Temuco (AM,1967); Universidad Austral (AM, 1963). Datos: Asociacién de Radiodifusores de Chile (ARCHI), 1982.

Las radios universitarias se rigen por los principios cultura-les y extensionistas predominantes en sus instituciones matri-ces. En este sentido, son vistas más como parte del aparato de extensión universitaria que como una alternativa de comunica - ción masiva. Su esquema de programación y sus contenidos, dis-tintos de lo que predomina en el medio radial, determina una --en la mayoría de los casos-- una bajísima audiencia. No cons tituyen, de este modo, un espacio radial "alternativo", capaz a de disputar audiencia a las radios comerciales. No obstante, e ran los principales espa cios de comunicación masiva donde la mú Sica docta de compositores nacionales tenia presencia. 1

En el campo editorial, también las universidades mantienen edi toriales como la Editorial Universitaria, Ediciones Universi-tarias de Valparaíso (UC), Editorial Jurídica(UCH), cuyo campo de acción no se circunscribia sólo a la edición de textos de es tudios para las diversas escuelas, sino que eran importante cen tro de difusión de la actividad científica y artística nacional. En 1971, el Estado hace su más serio esfuerzo por llevar a cabo una política editorial de vasto alcance, con el traspaso al área estatal dela editorial Zig-Zag, rebautizada como Quimantú. Es-ta editorial cubría áreas tan diversas como revistas infantiles (comics), revistas nacionales, edición de libros de literatura universal (minilibros), edición de ensayo y ITS AO a nal » ete.

El Estado "también acoge bajo su alero a sellos discográficos. La Universidad de Chile --Faculta d de Ciencias y Artes Musica-les y de la Representación-- hizo grabaciones de compositores. doctos nacionales, así como de folklore chileno, material deri Vado de las investigaciones realizadas en el Instituto de In - Vestigaciones' Musicales de esa casa de estudios. No obstante, ellos: tampoco! constituyen un ámbito que pudiera disputar un pú blico-ailos:sellos comerciales.

Un segundo tipo de mecanismo empleado por el Estado en el ámbito de la comunicación masiva mediada comercial, es la dictación de leyes que tendían a modificar --aún en un grado mínimo-- su lógica, intentando así someterla 2 la 1ógice cubbtutal PUBILTAS La legislación del período apunta a dos objetivos básicos. El Priméro de: ellos, es mantener un cierto espacio público "abier-té irene Soma ta La expresión de diversas corrientes de opinión através de los medios, al tiempo que repgüat da, ALoBE a LO518E cesos de esta libertad. El segundo objetivo es imponer a los co exigencias de difusión del arte A Aaa LENA tendientes a poner tas a la creciente penetración cultural .

En términos generales, las normas destinadas a mantener un "espacio público abierto" se inscriben dentro de un esquema liberal clásico,. que sanciona el libre acceso a la comunicación pública, i imponiendo sólo ciertas restricciones de orden técnico y aquellas ¡destinadas a impedir el uso de medios de comunicación para la alteración del orden instituido (subversión del régimen constitucional ofensas a la moral, difusión de informaciones falsas, etc.).

En esencia, la legislación no hace más que especificar los principios contenidos en la Constitución de 1925 respecto a la libertad de opinión e información. El acceso a la propiedad de medios masivos sólo queda sometido a ciertas exigencias técnicas (concesiones de frecuencias radiales) y de nacionalidad (los: propietarios deberán ser chilenos). En relación a los contenidos, se sancionan los excesos informativos, resefñíados recién. Hay, no obstante, algunas excepciones.

La más notable de todas es la Ley de Seguridad interior del Estado, que otorga al Ejecutivo facultades extraordinarias para restringir y, en ocasiones, suprimir los derechos de expresión e información. Esta ley --promulgada por primera vez en 1937, reformulada luego en 1947 y en 1958-- rige sólo para estados de excepción (Estados de sitio).

Dentro. de la legislación que rige para estados de normalidad, hallamos también excepciones a estos principios liberales clásicos. Una de las más importantes, es sin duda la legislación respecto de la televisión, que pone en cuestión las anteriores concepciones respecto de la propiedad de medios de comunicación. Por otra parte, en momentos en que la lucha política se va tornando más intensa, se dicta el Estatuto de Garantías Constitucionales (1971), que sanciona el libre acceso de los partidos políticos a los medios de comunicación, según la cantidad de sufragios obtenidos en el reciente proceso eleccionario. Esto intenta resguardar el pluralismo político en el ámbito de la expresión pública, que ya no se considera suficientemente protegido por el esquema anterior.

En relación al segundo objetivo --difundir el arte nacional--, las disposiciones se remontan a 1943. El DFL 35/6.331, establece que el 20% de la programación de las radioemisoras debe dedicarse a programas vivos, en los cuales el porcentaje de artistas

chilenos debe ser superior al 30%. Asimismo, el porcentaje de música chilena emitida no podria ser inferior del 30%. Posteriormente, el DL 4581, 1950, establece que esteporcentaje se fijara mensualmente. Años mas tarde, la Ley 17.439 (1971), dictamina que en los espectáculos artísticos. de. números vivos que se presenten en radio, canales de TV, salas de espectáculos, etc., "el 25% de los artistas que se expresen en idioma castellano, a lo menos, deberá ser chileno (...). En el porcentaje indicado, deber ©. incluirse, necesariamente, un porcentaje de folklore chile-- no o solistas con acompañamiento de arpa, guitarra o acordeón, todos debidamente caracterizados...". Finalmente, la legislación no concede exenciones tributarias a la presentación de espectáculos extranjeros (salvo que su propósito sea artístico cultural , materia que estaba sometida al dictamen de la Universidad de Chile), así como tampoco a la importación de discos o películas extranjeras (1). Con ello, se pretendía incentivar la producción artística nacional e imponer cotas a la internacional.

Esta rápida hojeada del circuito de comunicación artística masiva y mediado, arroja dudas en torno a su permeabilidad a la 16- ¿ca cultural estatal. En efecto, el carácter fundamentalmente privado --comercial de la mayor parte de los medios de comu... ción masiva--- radio, prensa- y de los aparatos de reproducción y producción artística masiva --sellos discográíicos, editoriales, etc---, imprime a este circuito una dinámica comercial que, la mayor parte de las veces, le aleja de las tensiones pluralistas, nacionalistas y redistributivas que constituyen el eje de la concepción cultural pública. Los intentos de mcdificar esta lógica comercial-privada a través de la legislación si bien pone cotas a la operación de este circuito, no logra mo ificarla en lo sustantivo.

Por otra parte, los aparatos de producción y reproducción masiva de arte --radios, sellos, editoriales, etc..- bajo control del Estado, no logran realizar una producción y difusión realmente masiva, de tal modo que no se erigen como una alternativa frente

(1) La importación de discos estaba gravadanor un impuestod21 22%sobre el precio de venta al público (DFL 9, 1972).

a-los aparatos manejados por el sector privado. El caso del cine parece ser distinto, en la medida en que allí sí el Estado constituye el puntal de producción cinematográfica nacional. Sin embargo, este campo no es un campo de acción privado importante; y, más bien, la acción estatal habría que juzgarla en relación al parámetro de la producción cinematográfica extranjera (1). ri nalmente, la televisión parece ser un caso "híbrido", en tanto que aparato sometido al control público, pero tensionado por la vulnerabilidad a la lógica comercial que introducía el sistema de financiamiento a que estaba sometido. No obstante, la orientación nacional, cultural y educativa sí cosntituyó un objetivo importante en los canales de televisión universitarios y estatal, y fue predominante por sobre la determinación comercial.

Cc) Los circuitos no mediados de difusién y producción artística.

Estos circuitos, que no pueden ser ubicados dentro del aparato estatal ni dentro del circuito mediado y masivo, corresponden. a dos tipos básicos : los espacios de producción y difusión de arte profesional no universitarios y los espacios de expresividad artística aficionada y folklórica. :

El espacio de arte profesional independiente, está compuesto por múltiples lugares de producción y/o circulación artística, teatros, peñas, galerías, lugares de recreación (boites, restaurantes, quin. tas de recreo, etc.) y, en general, todos los lugares de exposición y presentación de espectáculos más o menos permanentes (2).

La lógica que rige el funcionamiento de este circuito, es una lógica de mercado, en la medida en que constituyen actividades de subsistencia. Sin embargo, ella puede combinarse con propósitos artístico-culturales que recogen la concepción cultural

(1) Indudablemente, el público del cine chileno es muy inferior en número al del cine producido fuera del país. Sin embargo, la producción cinematográfica nacional --en sú nueva concepción-- era aún un fenómeno naciente cuando se produce el quiebre autoritario. Es por ello que no es posible evaluar la experiencia.

(2) Por desgracia, no tenemos cifras de la cantidad de artistas que actúan en este circuito, ni de los lugares de difusión para sa todas las áreas del arte. Sin embargo, los datos disponibles sugieren que este circuito es vasto: en 1973, se contabilizan 21 compañías de teatro independiente sólo en Santiago. ("Nómina de obras teatrales..." CENECA, 1980).

pública (como es el caso de varias compañías de teatro independiente, grupos musicales y algunas galerías de arte) o, simplemente, responder a un propósito meramente lucrativo. Al respecto, hay que hacer un alcance: una proporción significativa de los animadores de este circuito --músicos, artistas plásticos, poetas o teatristas-- habían sido formados profesionalmente dentro de los aparatos universitarios, de tal modo que se hallan ” impregnados de la concepción de estos últimos.

Respecto de la actividad artística independiente, existe una serie de normas jurídicas que tiende a proteger e incentivar dicho circuito, liberándolo de trabas impositivas. Entre éstas, cabe destacar la Ley 5.172 (1933) que exime de impuestos a los espectáculos de teatro, cine y música nacionales, "cuya factura y trama corresponda a propósitos artístico-culturales"; asimismo, el artículo 35 de la misma ley, faculta al Presidente de la República a destinar una suma de dinero para la subvención a conjuntos artísticos nacionales o para incentivar la formación de otros.

En 1935, la ley 5.563 libera de impuestos a las entradas de espectáculos teatrales, con el sólo requisito que el 75% de sus integrantes fueran chilenos o el 50% del repertorio fuesen obras de autores nacionales. A las franquicias tributarias a la presentación de espectáculos nacionales, se suman medidas que decretan rebajas de pasajes en medios de transporte estatales a las compañías artísticas en gira (Ley 12.525, 1957 para ferrocarriles, y Ley 16.708, 1967, en LAN).

Estas medidas, complementan a aquellas --ya mencionadas-- que favorecen la contratación de artistas nacionales para espectáculos públicos y que exigen un porcentaje obligatorio de creación autóctona en los medios de difusión. oa

Junto a estas leyes, se dictan otras que incorporan a los artistas independientes a los beneficios de la legislación laboral: leyes que especifican contratos de trabajo; que exige el uso de carnet profesioral para el desempeño de actividades artísticas; incorporación al régimen de previsión de los empleados particulares, entré otras.

En la dictación del cuerpo legal gue favorece el ejercicio profesional del arte, sin duda tuvo ingerencia las demandas presentadas por los mismos artistas, teimpranamente organizados en asociaciones artísticas y organismos sindicales (1).

Finalmente, hay otro. circuito, difuso, de producción y circula-- ción artística que corresponde a una expresividad artística más que a una actividad profesional. Nos referimos, por una parte, a aquellas manifestaciones comunitarias y locales, ya sea en su dimensión de "folklore" como en su dimensión de mera expresividad "aficionada" (2). De alguna manera, con esto apuntamos a toda una dimensión difusa y múltiole de cultivo de manifestaciones artísticas, no organizadas en aparatos, que se verifican en múltiples puntos de la sociedad y con también diversas formas de expresión. Este circuito --aún cuando sería más preciso hablar de dimensión--- no obedece, como sanción vásica, al mercado, asi como tampoco --necesariarnente-- a los principios de una logica pública estatal.

En el ámbito de la expresividad artística, el Estado desarrolló acciones --a través de sus aparatos y menos a través de la legislación--- tendientes a incentivar manifestaciones de esta índole. Ya mencionamos el apoyo de las universidades a eventos de teatro y música aficionados, a los que hay que sumar la acción de organismos como INDAP, Consejería Nacional de Desarrollo Social, DIGEDER, Dirección Nacional de Turismo, Secretaría Nacional de la Juventud, Ministerio de Educación y otros, que incen-- tivaron la creación de talleres artísticos y de festivales. En

(1) Unión Artística (1911) y Sociedad de Socorros Mutuos de Actores(1911; Sociedad de Autores Teatrales de Chile (1915); Sindicato Orquestal (1931); Sociedad de Escritores de Chile - (1932)! Sindicato de Artistas Circenses(1935); Sindicato de Escritorses (1936); Sindicato Profesional de Actores Teatrales de Chile(1954); Consejo de Autores y Compositores(1961); Sindicato Profesional de Fotógrafos(1964); Sindicato de Actores de Radio, TV, Teatro y Cine de Chile(1967); Sindicato de Artistas de Variedades(1969), Sindicato Circense(1971); Consejo Nacional de ñutores y Compositores de liúsica Popular (1972),Sindicato de Folkloristas y Guitarristas de Chile(1972); Asociación de Cineastas (1979).

(2) Naturalmente, la extensión de este circuito es la másdifícil de determinar, dada su dispersión. Sin embargo, su extensión parece ser considerable. A modo de ejemplo, la Asociación Nacional de Teatro aficionado de Chile (ANTACH) reunía , en 1973, másde 300 grupos teatrales en todo el país (Carlos Ochsenius, op.cit.). Informaciones de prensa - revistas Ritmo" de la juventud y Rincón Juvenil-- entre los años 65-73, indican que en los festivales escolares (organizado por un colegio o Liceo) en Santiago, reunían entre 40 y 50 conjuntos musicales aficionados en cada evento.

este mismo plano, se halla la realización de festivales artísticos locales o grupos más específicos (estudiantiles, poblacionales u obreros) impulsados por organismos municipales.

1.4. Un espacio cultural abierto.

Como es posible apreciar, los circuitos que hemos delineado anteriormente constituyen "campos" de creación y difusión artístico cultural con límites bastantes demarcados, y sometidos a 16 gicas de funcionamiento y dinámicas particulares. Nos interesa destacar que, no obstante ésto, existía en Chile pre-73, un cierto marco común en el cual ellos se desenvolvían y que es, precisamente, la "concepción*(1) de desarrollo cultural a que hicimos mención, con sus tres ejes básicos: los espacios culturales como campo de fuerza en conflicto, la tensión hacia la democratización en el plano de la cultura y, finalmente, la protección a las manifestaciones culturales nacionales. Y es la acción del Estado, a través de la legislación y de la acción a través de sus aparatos, la que imprime una cierta "dirección" a los procesos culturales al interior de la sociedad chilena.

Hemos visto ya que esta concepción no lograba hacerse extensiva a todo el campo cultural; es más, hallaba en ocasiones resis - tencias. Esto, probablemente, es un factor que pesó decisivamente sobre la expansión estatal directa en el plano de la cultura, la que hace extensiva la dinámica "negociadora" al campo cultural, y es también incidente en el carácter político que distinguió a la cultura nacional (2).

(1) Insistamos en que esta "concepción! son áreas de relativo consenso, que llegan a constituir una suerte de "sentido comin" respecto de los principios que debenorientar el desarrollo cultural chileno. Por cierto, ella es dinámica, y sujeta a las diversas nociones culturales que portan las fuerzas político-sociales que actúan desde el Estado.

(2) Los partidos políticos tienen una incidencia importante en el campo cultural, no sólo como órganos de elaboración de pensamiento y proyectos, sino que también por sus vínculos cón' artistas e intelectuales que desarrollaban su acción a nivel de los diversos circuitos culturales y, en menor medida, por la influencia directa de sus propios aparatos. Esto es expresivo de y refuerza el carácter politico-ideológico del campo cuttural.

Este énfasis "estatista"", en lo cultural, implicó también una relativa debilidad de las manifesteciones culturales autónomas (1).

A modo de ejemplo, las manifestaciones artísticas y comunicacionales autónomas de los sectores obreros de principios de siglo (2), prácticamente desaparecen hacia la década del 40, subsumidas en el aparato estatal o partidario, que asumen la representación cultural de dichos sectores. Por cierto, en el nivel estatal se hallan representadas las expresiones culturales de aquellos grupos sociales que cuentan con el suficiente poder para hacerse presentes en aquel. Pero no toda la diversidad cultural hallaba lugar, privilegiándose aquellas manifestaciones más directamente vinculadas a la lucha política o ideológica (3). Asimismo, aquellos grupos sin el poder necesario para hallar un espacio en lo estatal, tenían grandes dificultades para mantener y difundir sus modos expresivos. Tllo, naturalmente, dió lugar a un "estrechamiento" de las expresiones culturales que se verificaban en la nación.

Pero, aún con estas restricciones, la anterior organización de la cultura permitía la expresión de los grupos más significativas de la sociedad, y la existencia de un espacio público abierto y las constantes dinámicas de confrontación, dieron lugar a procesos de síntesis cultural, y a la consecuente aparición de manifestaciones culturales con un perfil cada vez más propio y definido. Diversos factores contribuyeron a ésto.

El traslado a la esfera pública (universidades) de importantes circuitos de creación y difusión artística, implicó la relativa democratización de un "saber" y de las posibilidades de elaboración cultural, antes reservados a una élite proveniente casi exclusivamente de las capas sociales altas. El acceso a esta esfera --aún cuando muy diferencialment2-- de personas de distinto origen social y cultural, contribuyó a la formación de un contingente intelectual-artístico heterogéneo que, aún dentro del marco de la alte cultura", era portador de dis-

¿ol e di e)

(1) Ver primeras páginas de este trabajo.

(2) A principios de este siglo, existían 300 periódicos obreros en el país, que luego desaparecen. Ver: Osvaldo Arias, "La prensa obrera en Chile: 1900-1930",Ed.CUT-Universidad de Chile,Chillán, 1972., y Carlos Ochsenius, op.cit,

(3) Ver: "Encuentro sobre cultura y recolección folklórica en Chile".CENECA,1983.

tintas vertientes culturales, las cuales entran en proceso de diálogo y de síntesis(1).

Por otra parte, la labor estatal puso en contacto a amplios sectores de la pabración con manifestaciones artísticas que, de no mediar su intervención, habrían permanecido dentro de círculos específicos. La extensión de expresiones artástitón de la "alta cultura" hacia sectores sociales diversos, o la exposición de vastos sectores de la juventud a expresiones folk Lada nacionales en virtud de su inclusión en los programas de la educación básica y secundaria, son ilustrativas de lo antes dicho.

La acción pública inspirada ya en principios "redistributivos" o de promoción de lo "nacional", tiende a aminorar la división entre los circuitos típicos de producción y circulación de un arte "culto", de un "arte de distribución masiva" y de un arte "folklórico". Asimismo, las acciones estatales encaminadas a lograr una distribución más amplia de expresiones artístiéas "cultas" y folklóricas, probablemente contribuyeron a reforzar la inserción de dichas expresiones artísticas dentro del circuito masivo y mediado, por cuanto formaron un público o un mercado potencial para ellas (2).

(1) Algunos autores han señalado que ésto podría ser expresión de un cierto "transformismo cultural", es decir, la asimilación de amplios y diversos grupos sociales a una relativa homogeneidad cultural dominante. (Ver Mario Rodríguez, op.cit.). Sin embargo, en el caso de Chile, parece no ser totalmente así. En efecto, dentro del ámbito universitario se desarrollaron también corrientes artístico-culturales que tendían a romper y cuestionar los parámetros de la organización liberal-burguesa de la cultura y de este ámbito surgieron también intelectuales y artistas vinculados orgánicamente a la cultura de las capas subordinadas, contribuyendo a su fortalecimiento. El caso de Víctor Jara es ilustrativo de ello.

(2) En el caso del folklore, hay indicios que tienden a apoyar esta hipótesis. El trabajo de recopilación, grabación y difusión y docencia del folklore chileno, realizado por el Instituto de Investigaciones Musicales de la U.de Chile --en el que destacaron Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y Ester y Margot Loyola-- contribuyó a expandir el fenómeno folhlótico a un ámbito nacional más vasto. En uno de los cursos de las Escuelas de Temporada en provincias, se formó el conjunto Cuncumén (1955), agrupación folklórica que tuvo un papel destacadísimo en la proyección folklórica nacional, y en el que participaron, entre otros, Margot Loyola, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Este fenómeno es recogido por sellos grabadores --Odeón-- y por radioemisoras. Ver Rodrigo Torres: "Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973", CENECA, 1980.

En síntesis: se va generando una organización de la cULEUPATAS en espacio cultural, que admite la incorporación de las expresiones artístico-culturales portadas por diversas cavas y grupos sociales existentes en la sociedad chilena. Si bien esta incorporación es parcial, por cuanto está determinada por ei diferencial peso político y social de dichos grupos al interior del Estado, lo que interesa destacar es que no existe una vertiente cultural dominante, capaz de imponerse por sobre las otras posibles, sino que diversas vertientes culturales que pugnan por imponerse y que entran en relación dentro de un espacio adecuado para desarrollar estas dinámicas. Talvez por ello, la cultura nacional adquiere un carácter heterogéneo, mútiple, producto de la existencia de diversas vertientes culturales en pugna, en procesos de síntesis o en simple coexistencia.

Este espacio abierto a la expresión de corrientes culturaes diversas, en oposición y/o asimilación, constituyó un terreno fértil para la gestación de manifestaciones culturales con un perfil más propio y distintivo. El desarrollo de expresiones musicales, plásticas, dramáticas, literarias a las que puede añadirse sin temor el término "chilena o nacionales", no puede menos que considerarse legatorio de este proceso cultural (1).

Como dijimos en los inicios de este trabajo, la mantención de este espacio cultural dependía de un equilibrio muy precario.Y es indudable que los principios que sustentaban esta organización de la cultura entran en crisis manifiesta a partir de 1970. La agudización de las tensiones por cambios radicales y el nuevo panorama de fuerzas políticas --donde los sectores populares aumentaban su poder--- implican tales presiones que sobrevasan los mecanismos de resolución de conflictos antes vigentes. El espacio cuttural, más que espacio de conflicto y síntesis entre vertientes diversas, se convierte en espacio de conflicto y de lucha.(2). El ámbito artístico también se ve alcanzado por esta

(1) Entendemos que lo ''nacional" o la "identidad cultural nacional" no es la manifestación de una esencia (de un "ser chileno'),sino un proceso dinámico que va constituyendo rasgos y expresiones propias y distintivas. En este sentido, la pcsibilidad de manifestación de modos expresivos y visiones del mundo que portan los diversos grupos humanos existentes dentro del espacio nacional va constituyendo, en su interacción, un perfil propio, en el que se va reconociendo un pueblo. : A

(2) El Estado, consecuentenente,deja de ser percibido como unespacio que garantiza el pluralismoy la expresión de grupos diversos. Ilustrativo al respecto es la fuerte polémica que suscitó el traspaso al área estatal de la Editora Zig-Zag --luego Quimanté--, por considerdrsela una potencial herramienta de adoctrinamiento ideológico de parte del gobierno. Igualmente significativas son las "garantías constitucionales", que exigen, explícitamente, la mantención del pluralismo polítice y la posibilidad de todos los grupos políticos de acceder al espacio público.En este contexto, esto no demuestramásque una profunda desconfianza de que el marcopluralista continue en vigencia.

dinámica, lo cual se expresa en la acentuación de: las diferencias entre un arte que se postula comprometido con la realidad y aquel que no lo hace, tendiendo a adscribirse a una polarización de blogues de fuerza que, más que negociar, se niegan mutuamente.

Esta situación de crisis, que requería de una adecuación radi-- cal de los modos y de las bases para la resolución de los conflictos, es sanjada en favor de uno de los grupos involucra - dos por medio de un recurso marginal al marco instituído: un gol pe militar. ne

24 UN PAIS TRANSFORMADO

El 11 de septiembre de 1973 se produce la instauración violenta de un regimen militar, que pone término al modelo de desarrollo, de organización social y de resolución de conflictos antes existente.

El nuevo bloque en el poder, constituido básicamente por las fuerzas armadas y por sectores de la burguesía (con predominio del sector financiero) pone en marcha un proyecto de refundación capitalista en Chile. En el plano económico, se reempla za el modelo de desarrollo basado en la industrialización sus titutiva y en el rol preponderante del Estado, por uno de eco nomía abierta, basada en las exportaciones y donde el rol rector es trasladado del Estado al mercado y la iniciativa, a los' agentes privados. En el plano político, el autoritarismo, con el cierre del espacio político y la represión de la disidencia, reemplaza al antiguo esquema democrático-representativo, mientras se desarticulan los modos de organización preexistentes. y se atomizan las demandas sociales, impidiéndose la globalización de tos conflictos. et

En esta segunda parte intentaremos esbozar las transformaciones principales en la estructura económica, política y social chilena, y sus correlativos efectos en la esfera cultural. Este esbozo no contempla etepas; tampoco, las respuestas que se le-

vantan en oposición a este nuevo orden. Ello, porque nuestro objetivo es más bien trazar un modelo, un esqueleto simplificado de las consecuencias que para el anterior espacio cultural tiene la instauración de un orden autoritario, así como el sentido del proyecto cultural oficial. Las mismas razones nos llevaron a acentuar los rasgos propios y característicos del nuevo orden, desviando la atención de aquellos raszos que mantienen una relación de continuidad con el orden anterior y. que, sn da práctica, matizan a los primeros.

2.1. El modelo económico

Los elementos centrales del modelo econémico que se pone en marcha y que busca tanto la reorganización económica interna como la reinserción del país en el contexto económico mundial, pue -- den resumirse en: 1) el mercado pasa a ser el principio básico de asignación de los recursos productivos; 2) disminución del tamailo y la ingerencia estatal en la vida económica; 3) apertura de la economía al exterior; 4) creación de un mercado de capitales privados; y 5) control sobre el mercado de trabajo (1).

Los tres primeros elementos son los que tienen una incidencia más directa e inmediata sobre el ámbito cultural. La preeminencia del mercado en la orientación de la dinámica de la sociedad transforma el marco de la creación y la difusión cultural, al acentuar el eje del poder económico y desdibujar el del poder político y social. El Estado, al redefinir su rol de acuerdo al nuevo proyecto, deja de ser un factor de contrapeso a la lógica privada-comercial. La liberación de importaciones implica cambios en la infraestructura cultural (nuevos equipos de producción y recepción) e incide en la apertura a la industria cultural transnacional.

(1) Expuesto por Pilar Vergara, "Autoritarismo y Cambios Estructurales en Chile". Documento FLACSO N°132, Noviembre 1981.

a) El Estado pasa a la retaguardia.

Uno de los factores decisivos en la redefinición del espacio cultural es el nuevo rol asumido por el Estado. Concebido como un Estado "subsidiario", su ámbito de ingerencia directa queda restringida sólo al área de la actividades que, por diversas razones, no pueden ser asumidas por los agentes económicos privados. En consecuencia, el control y la orientación de los procesos económicos queda legado al mercado. Esta opción va acompañada de una radical crítica a la anterior expansión estatal en la sociedad (1):

> "Buena parte de la crisis social, política, económica y moral que el país ha venido sufriendo, se na derivado de una increíble incomprensión del rol social que el Estado debe cumplir. La anticuada orientación estatista que ha tenido nuestr« pais, debe ser cambiada drásticamente. Hemos llegado a este convencimiento no sólo por la observación de la ineficiencia extrema que la acción estatal ha mostrado en el pasado en Cnile sino porque creemos que el sector privado es mucho más efectivo en el desarrollo de actividades productivas"(2).

Los principios de la doctrina neo-liberal, inspirada en la escuela económica de Chicago, se hacen extensivos al ámbito cultural, reorientando el rol del Estado.

(1) La tendencia antiestatista está profundamente arraigada en la burguesía nacional y es posible hallarla mucho antes de la instauración del regimen autoritario. En parte, ella puede comprenderse por las limitaciones que a la dominación burguesa imponía el Estado liberal-progresista antes existente. En efecto, como señalamos en la primera parte de este trabajo, los procesos de negociación que se llevaban a cabo dentro del Estado significaban, para la burguesía, un freno a su conducción de los procesos de acumulación y una limitación de su acceso al reparto de los excedentes generados por éstos. En este sentido, a la tendencia antiestatista tradicional, debe agregarse una oposición radical al tipo de Estado particular que existía en Chile antes del golpe militar.

(2) Extraido del discurso pronunciado por el ex-Ministro de Hacienda, Jorge Cauas, en octubre de 1975. Citado en revista Economía y Sociedad N%7, Noviembre de 1982.

En primer término, los aparatos culturales estatales reducen su tamaño, traspasando actividades y bienes al sector privado. A modo de ejemplo, las universidades cesan de financiar a parte de sus conjuntos artísticos estables (1): el Estado licita su editorial en 1978; similar cosa hace con sus estudios de TV y.cine (2).

La sujeción a las pautas del mercado, implica nuevos desafíos de sobrevivencia a la actividad cultural expulsada del ámbito estatal. En aquellos casos en que los cóstos de producción son muy altos, la actividad tiende a desaparecer, Es el caso del cine nacional que, librado a las leyes del mercado, se ve incapaz de competir con la. producción cinematográfica extranjera. (3). ~

El "enclave público" antes existente en el ámbito cultural ~-cuyo funcionamiento obedecía a principios redistributivos, nacionales y pluralistas-- no sólo detiene su expansión, sino que de hecho, se reduce(4). Con ello, se aminora el rol de "contrapeso" a la lógica comercial que, aún con éxito relativo, cumplían los aparatos gestionados directamente por el Estado.

Por otro lado, la radical crítica al Estado como agente económico (ineficiencia) y el predominio de la lógica de mercado co el principio rector de la vida nacional, hace que los aparatos y organismos culturales que aun permanenencen en la esfera esta-

(1) En el área teatral, dejan de ser subvencionadas Teknos, de la ex-Universidad Técnica del Estado, y los teatros de la Universidad del Norte y de Concepción.

(2) Ellos vuelven a manos estatales, por falta de interés privado en su explotación.

(3) En los años de auge del cine nacional (57-72) se filmaban alrededor de 6 largometrajes anuales. Entre 1973 y 1982, sólo se filmaron 3 largometra;es dentro del país. Entrevista a Silvio Caiozzi, Revista APSI, N0 110, julio 1982.

. e : . y 7

(4) Esta afirmación no es cierta en términos absolutos, ya que el Estado sigue teniendo una ingerencia importante, especialmente en el plano de la conunicación masiva. Sin embargo, este hecho puede atribuirse a objectivos de control político, más que a propósitos redistributivos o nacionales,

tal, reorienten su labor en aras del autofinanciamiento. Así, se reducen los aportes estatales directos a actividades cul tu- rales sustentadas por sus organismos (universidades, municipa- lidades, dependencias ministeriales,etc.) de tal manera que és tas deben financiarse --en su totalidad o en parte-- por medio de ingresos obtenidos por la vía publicitaria, venta de entra- das al público o aportes privados.

La nueva percepción de los principios que deben regir la acti- vidad cultural estatal es expresada con claridad por El Mercu- rio: "La vida cultural en Chile, que tiene una amplia expresión en diversos campos requiere, por imperativo de la política eco- nómica en aplicación, de un manejo dinámico. Las actividades deficitarias en las universidades chilenas han debido suprimir- se por su incidencia:en los respectivos presupuestos. Por lo demás, cuando se ha observado una restricción de recursos, lo primero que resulta afectado es la extensión cultural. En la medida en que se desee seguirla promoviendo, se hace indispen- sable orientarla en forma cuidadosa, no sólo para que cumpla su objetivo, sino también para que no arroje pérdidas económicas" cor

La clásica labor de extensión se ve así modificada: se incremen ta el porcentaje de actividades culturales pagadas directamente por el público, al tiempo que los contenidos sufren reorienta- ciones en pos de captar las demandas culturales de los sectores capaces de sustentarlas financieramente. Hay un fuerte repunte de la opera y el baller, y un aumento de figuras extranjeras pa ra ocupar roles protagónicos (especialmente en el campo de la danza, la música docta y la actividad lírica), espectáculos ar- tísticos atractivos para los sectores socio-económicos altos. Dentro de este marco de "alta cultura", se otorga prioridad a las expresiones artísticas que, por tradición, tienen una acogi- da mayor (2). Consecuentemente, se tiende a privilegiar la difu

(1) "Universidad y Cultura". Página editorial, diario El Mercurio, 28 de junio de 1980.

(2) A modo de ejemplo, las temporadas líricas del Teatro Municipal, entre 1975 y 1979, giraron casi exclusivamente en torno a los autores consagrados: Verdi y Puccini.

sión del "arte culto", y de éste, lo más tradicional, lo cual juega en contra de la difusión de la producción artística experimental y, en términos generales, de la elaborada en el país cuya repercusión masiva es baja. Asimismo, disminuye la difusión de manifestaciones artísticas de corte popular o folklórico, que no hallan gran acogida en los sectores sociales altos.

Otra faceta de la política de autofinanciamiento, es el alza sustancial de los montos de la matrícula universitaria, y el término de los aranceles diferenciados según capacidad económica. Esto contribuye a dificultar aún más el acceso de los sectores de menores ingresos a la educación superior, y en el área de nuestro interés, a la formación artística profesional.

Los canales de televisión --estatal o universitaria-- tampoco escapan a esta política. El aporte público a su financiamiento se reduce significativamente, en tanto se derogan las disposiciones que limitaban la exhibición de publicidad (1). En 1980, cinco canales de TV, recibían por la vía publicitaria el 88,6% de sus ingresos totales(2). :

La sujeción de la TV a los dictados del mercalo, la vuelca hacia una programación de bajo costo y audiencia segura, alejándose así de los principios de servicio público que antes orientaran su quehacer. La programación experimenta un alza de los contenidos recreativos, en detrimento de los educativos y culturales, junto a un aumento de los programas de origen extranjero y de las horas de emisión totales (para hacer posible de este modo una mayor emisión de publicidad) (3).

(1) Se elimina el impuesto al Patrimonio, furate de Financiamienro para la TV(DL 293, 1974), La ley que consignaba un financiamiento 2statal dir=cto inc uido en la Ley de Presupues to no ha sido derogada, pero su efecto :2 anuló con un simp.e mecanismo: no consignar fondos para este fin. La anterior reg/mentación sobre emisión publicitaria, es derogada mediante el Decreto N0 519 (1977). Valerio Fuenzalida: "Transformaciones en la estructura de la TV chilena". CENECA, 1984, 19-37

(2) Fuente:Estadísticas de radio y televizión. INE, 1980.

(3) En 1972, los espacios de programación dedicados a informa:ión alcanzaban un 19%, los dedicados a diversión, un 67.9%, y los destinados a cultura, un 13.1%. En 1982, los porcentajes correspondientes a estos rulros son, correlativemente, un 15.9%; un 79.7% y un 4.4% El porcentaje de programas ex'ranjeros sube desde un 55% en 1972, a un 84% en 1976. Las horas de pregramación, aumentan desde 224 horas semanales en 1972 a 410, en 1982. Fuente: Valerio Fuenzalida, op.cit.

La antigua actitud "proteccionista" del Estado hacia la activi dad cultural-artística nacional, es también seriamente cuestio nada con la dictación de nuevas disposiciones, que someten a par te de aquella a las leyes de la competencia. El DL 827(1974) de roga todas las disposiciones anteriores relativas a la exención de impuestos a los espectáculos nacionales. Establece un grava- men del 22% a todos los espectáculos públicos, a ex «cepción de los auspiciados por el Gobierno, por las universidades estata - les o reconocidas por el Estado, por organismos dependientes, de éstas últimas o de las municipalidades, por instituciones de be neficencia (en su favor), además de los espectáculos circenses nacionales y los del fútbol profesional. El resto de los espec táculos, sólo pueden ser eximidos del pago de impuesto si cuen-- tan con el auspicio de las universidades, quienes dictaminan si su calidad artistico-cultural les hacen o no merecedores de di cho beneficio (1). Con igual criterio, se impone el pago de im puestos (IVA, 20%) a los libros (Res. 1423, 1976).

Asimismo, las leyes que exigian un porcentaje obligatorio de pro ducciones nacionales en los medios audiovisuales son sistemáti- camente ignoradas; y se flexibilizan las disposiciones que regían el contrato de artistas extranjeros (DL. 2.200, 1978).

En suma, la concepción del Estado subsidiario supone que éste deja de ser un punto articulador central de la vida cultural de la nación, al menos como ingerencia directa. De este modo, las anteriores tendencias "estatistas", que determinaron el desarro llo y expansión del circuito estatal cultural, ceden paso a una tendencia a trasladar funciones y aparatos culturales al sector privado.

En segundo término, la acción cultural estatal experimenta cam bios en su orientación, permeada por el. afán privatizante y mer cantil que se hace dominante en el proyecto. autoritario, La "política de autofinanciamiento'" no es más que la instalación

(1) Este decreto no sólo obedece a la intención de abandonar una legislación proteccionista, "dejando la sanción básica al mercado, sino que también tiene un efecto politico de con- trol sobre la actividad artistica disidente. El decreto ha sido duramente criticado por todas las organizaciones artisticas, en parte porque supone desconocer conquistas ardua- mente obtenidas por los artistas, en parte, por la arbitrariedad con que se han otorgado las exenciones. A modo de ejemplo, no fue eximida del pago de impuestos la pieza teatral "Esperando a Godot', montada por una compañía teatral chilena independiente, en tanto sí lo fueron la elección de una reina de belleza (Miss'Provi, Municipalidad de Providencia) y la presentación del Cantante norteamericano David Soul (auspiciado por la Municipalidad de Santiago). Ver: "Arte nacional: ¿cuestión de porcentajes?'.Revista La Bicicleta N%,Agosto- Septiembre, 1979.

de la lógica de mercado al interior del circuito cultural estatal. 'Los anteriores principios redistributivos, de este modo, sufren un deterioro al supeditarse a consideraciones de orden financiero.

Por último, la promoción pública de las manifestaciones artís-ticas nacionales, se estrella con los principios "antiproteccionistas". Derogada la legislación que protegía al arte nacional, se deroga también otro de los puntales de la antigua concepción cultural.

b) La vanguardia privada.

El "espacio" que deja el Estado al reducir su actividad cultural, es llenado en parte por empresas artísticas orientadas por criterios de ganancia económica. Surgen así empresas especia--lizadas en "alta cultura", que montan costosos espectaculos con primeras figuras traídas del exterior, También, nacen empresas dedicadas al terreno del "arte masivo", Sin embargo, más indicativo de la lógica que empieza a permear el campo artístico-cultural, es el fenómeno del arte-empresa. El. rol activo que antes cumpliera el estado en el. fomento y promoción de:las artes, especialmente en el área de la "alta cultura más experimental", empieza a ser asumido parcialmente:por empresas privadas (banCos, financieras, etc.) que realizan un "mecenazgo" en el ámbito artístico. - y

Los dos grupos económicos más importantes del país en el período autoritario incursionan en este terreno: "Fundación del pacifico"(1974 , grupo Cruzat-Larraín) y la Fundación BHC para él desarrollo (Grupo Vial). Estas instituciones, cuentan con sus' propias salas de exhibición, organizan concursos (en el áréa de la plástica) y patrocinan numerosas inciciativas promovidas. por diversos organismos, tanto privados como públicos (exposiciones, conciertos,etc.).(1). En 1976, nace la Corporación de

(1) Entregan su apoyo por ejemplo, a entidades empresariales (Agrupación Beethoven); a las actividades de sociedades de particupares que actúan dentro de aparatos estatales (Sociedad «de Amigos de la Opera --M. de Santiago); as{ como eventos organizados por las corporaciones universitarias, Ministerio de Educación (muestra itinerante de Pintura Chilena, Banco Talca), y, especialmente, por municipalidades (fundamentalmente, los de Las Condes, Santiago y Providencia). Estos aportes van desde aportes financieros directos, a'sumas para impresión de programas, afiches, etc. :

Amigos del Arte, que cuenta entre sus socios a empresas privadas de los distintos grupos económicos del país. Esta entidad organiza eventos artísticos de ¿ran envergadura (Encuentro de Arte industria y Encuentro de Arte Joven) y mantiene un programa de becas para artistas (fundamentalmente artistas plásticos).

Por cierto, el mecerazgo tiene algunas ventajas para los grupos económicos y empresas involucradas, la más obvia de las cuales es el mejoramiento de su imagen pública. Sin embargo, lo más destacado del fenómeno es el rol que se le asigna a la empresa privada dentro del desarrollo cultural, así como criterios que orientan su acción. César Sepúlveda, Vicepresidente del grupo BHC(Vial), miembro del directorio de la Corporación de Amigos del Arte y, sin duda, el más destacado representante de los mo dernos mecenas, definió de esta manera la función empresarial” en el campo artístico: "El Estado tiene una labor que cumplir, pero creemos que debemos ayudarlo. Esta no ha sido hasta aho-- ra la actitud habitual delas empresas privadas, porgue todos pertenecemos a la escuela que cree que el Estado debe hacerlo todo. Y eso es inhibidor. Porque cuando la labor del Estado es menor, cada uno pone algo de su parte. Y eso se nota en Chi le a partir de las nuevas concepciones que se están aplicando. (...) Si se suman los pequeños aportes (económicos) no estoy con vencido de que sean menores a los del Estado"(1).

Los criterios empresariales se hacen extensivos al campo artis-- tico. #1 mismo César Sepúlveda declaró: "El arte es un produc to que debe ser vendido, no regalado. ¿Por qué uno paga por los zapatos y no por una sonata de Beethoven? ln segundo lugar, el arte debe ser manejado con las mismas técnicas de ‘marketing’! que se usan para vender un refrigerador o una licuadora...". Y aconseja: "Los museos, el Teatro unicipal, y todas las entidades estatales no pueden disponer de sus dineros. «si ahorran en un ítem, no pueden gastar en otro; si tienen ganancias con una obra o una exposición, éstas pasan a las arcas fiscales. Así, no hay un incentivo para que se las ingenien en buscar financia miento. Deberían tener personería jurídica independiente, que les permita asociarse con particulares"(2).

(1) Revista Cosas ño 116, Marzo 1981.

(2) Diario El Mercurio, 5 de Agosto de 1979.

Nos hemos detenido en este fenómeno porque, más allá de la eficacia o impacto que la empresa privada naya tenido en la promoción de actividades artísticas, es indicativa de una concepción emergente y que concita bastante adnesión: anteriormente, la protección y promoción de una cultura nacional era un asunto público; actualmente, es también un acto de voluntad privada. Por otra parte, los criterios de eficiencia empresarial se ven como determinantes en la promoción de la cultura, con la consecuente crítica a la ineficiencia estatal. En suma: “la promoción de la cultura necesita creadores, pero también generantes"(1).

c) La liberación de importaciones.

Una de las medidas económicas que tiene gran impacto en el ámbito de la producción y difusión cultural-artística es la rebaja de los aranceles aduaneros, de acuerdo a la política de apertura al comercio exterior. Las tasas arancelarias, que alcanzaban a un 94% promedio en 1973, son reducidas a un 10% --aplicable a la casi totalidad de los bienes-- en 1979.(2). #3

La liberación de importaciones faculta la internación de equipos y tecnologías que alteran las bases de producción, difusión y recepción de productos culturales. Asimismo, conlleva la importación de productos culturales ya elaborados en el extranjero, que entran en competencia con aquellos elaborados dentro del país.

La internación de equipos y tecnologías implica, para el circuito masivo y mediado, una modernización y una adecuación im-

(1) "Promoción de la Cultura". Editorial Diario El Mercurio, 5 de Agosto de 1979.

(2) Datos: Mariana Schkolnik, "Modelos neoliberales y prácticas económicas. El consumo en la experiencia chilena". Programa de Economía del Trabajo, Academia de Humanismo Cristiano. (Documento de discusión), 1981.

portante de sus formas de producción. La introducción de la televisión a color, de modernos equipos de grabación, de nuevas tecnologías de impresión, modifican la producción televisiva, fonográfica, editorial --sobre todo perceptible en el ámbito de la prensa diaria--, mejorando la calidad y la capacidad de emisión de mensajes de dicho circuito.

Junto a esto, se verifica una importación masiva de aparatos receptores y reproductores audiovisuales:

IMPORTACION DE APARATOS RECEPTORES DE TV, RADIO Y RADIO GRABADORAS
(en miles de dólares de cada año)

ANO	RECEPTORES DE RADIO	HECEPADRES DE: TeV	GRABADORES
1972	662,33	LED RA, AERP	114,86
1979	43.279,00	56.596,00	2.678,00

FUENTE: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile.

Esta importación masiva pone a disposición de un gran número de personas aparatos receptores a un costo relativamente bajo, lo cual supone una ampliación de las audiencias: por ejemplo, ila disponibilidad de aparatos de TV sube, de 83 por mil habitantes (1972) a 205 por mil habitantes, es decir, casi uno por hogar (1). En 1981, hay en promedio más de una radio, grabadora o tocadisco en cada hogar del Gran tara).

Finalmente, se produce una importación masiva de productos culturales. ya elaborados en el extranjero, que compiten en induda

(1) Datos proporcionados por Valerio Fuenzalida, "La televisión chilena en la década del 80". CPU, 1980.

(2) Mariana Schkolnik, op.cit.

blemente ventajosas condiciones con sus homónimos nacionales. En la industria discográfica, los efectos de esta competencia se hacen evidentes; mientras en 1972 la importación de discos ascendía a US $ 2.169 en 1979 esta cifra se multiplica por 10: US $ 276.000. En estos mismos años la cantidad de discos producidos en el país desciende desde 6.307,000(1972) a 2.024.000 (1979) (1).

Sin duda, la innovación tecnológica es un factor de incidencia permanente sobre la base de producción y difusión cultural. Pero lo que nos interesa destacar aquí es que esta innovación se verifica, en los años en estudio, en cantidades y con un ritmo mucho más velóz, condiciones facultadas por el tipo de modelo económico.

Esto trae varias consecuencias inmediatas. En primer lugar,aumenta notoriamente. la incidencia del circuito masivo y mediado, fenómeno derivado de la ampliación de las audiencias que conlleva la mayor disponibilidad de “aparatos receptores y de la moder--nización de las formas de producción, que permiten entregar un mayor volumen de mensajes y en formas más atractivas (impresión a color, mejor calidad de sonido, etc.).

Por otra parte, se produce un aumento de los productos culturales transnacionales. En parte, ello se debe a su costo menor, factor altamente valorado dentro de una lógica comercial. En parte, también, a la no capacidad de la "industria cultural" nacional para proveer la cantidad de material requerido por los circuitos de comunicación masiva y mediada «€ costos bajos y con "standars" de calidad aceptables. En efecto, la ampliación de la estructura de emisión y de recepción, requería una consecuente adecuación de la producción artística nacional, capaz de satisfacer la nueva demanda. Y ello no sucedió con la celeridad requerida. A modo de ejemplo, la prolifereción de radioemisoras y de aparatos receptores capaces de emitir y reproducir con extraordinaria fidelidad el sonido, implicaban una exigencia de elevar el volumen y la calidad de la producción discográfica na

(1) Datos: Registro de Importaciones, BancoCentral de Chile. Indice de Producción Industrial Base, Instituto Nacional de Estadísticas.

cional, única manera de mantener un espacio en aquellas. En definitiva, el problema se resuelve a favor de la industria transnacional. Ello agudiza la dependencia cultural, favorecida por un marco de desprotección a la producción nacional.

Finalmente, las modernizaciones tecnológicas en el campo de la producción, provoca un estrechamiento de las posibilidades de accceso a la emisión. En un contexto altamente competitivo, las probabilidades de subsistencia de un medio de comunicación o de un aparato de producción artística, dependen en alto grado de su posibilidad de adquisición de equipos, de insertarse en la innovación, factor determinado por la capacidad económica del emisor (1).

d) Cultura y mercado.

Los ejes del modelo económico -—preeminencia del mercado y Estado subsidiario-- van creando un modo de organización y de relación social, donde la interacción regulada por mecanismos de oferta y demanda, se sobreponen a cualquier otra interacción básáda en principios de otro orden (políticos, por ejemplo).

La aplicación estricta de la lógica de mercado en el ámbito cultural, supone admitir que el acceso a los productos y bienes culturales, tanto como la capacidad de construir y difundir públicamente mensajes, depende del diferencial poder económico de los individuos y grupos. La capacidad de creación y difusión cultural, se torna un asunto de capacidad productiva; la capacidad de acceso a los bienes culturales, uno de consumo.

(1) Un caso típico es el de Canal5, dependientede la Universidad Católica de Valparaíso. Este canal, cuenta con ingresos muy inferiores a los de los otros canales universita- “rios y estatal. Ya dentro del marcocomercial, su situación era difícil. Pero con la introducción de la TV en color, ella se torna casi insostenible. Su incapacidad de emitir con una calidad que, siquiera, se aproximaraa la de los otros canales --por la inferioridad de su equipamiento-- es un factór que precipita: su casi desaparición del espacio televisivo.

Consecuentemente, el acceso al espacio público-cultural deja de ser también un asunto de poder social y político, para volverse, exclusivamente, en un asunto de poder económic. Se produce, de este modo, una suerte de expropiación de la creatividad social, muy distinta a la "expropiación representativa"que realizaran en el pasado los partidos políticos o los intelectuales articulados en torno al Estado.

En tal contexto, los principios que guiaodan la acción estatal y que, por su intermedio, se hacían extensivos --con mayor. o menor éxito-- a todos los circuitos de producción y difusión artística, sufren modificaciones sustanciales. Es evidente que, en un esquema donde la "producción cultural" depende de la capacidad económica diferencial --y donde el Estado no actúa como factor correctivo--, el principio de pluralismo pierde sentido, por cuanto sólo pueden ejercer su capacidad de expresión los individuos o grupos que cuentan con los recursos necesarios pare hacerlo. Igualmente, la protección del arte nacional cae en el vacío, en un medio donde lo importante no es el origen, sino la potencialidad de venta de un producto artístico.

El principio redistributivo se ve afectado al cambiar el tipo de Estado que lo sustenta, cambios donde factores políticos se funden con los económicos. La anterior "concepción económico" reservaba al Estado un papel destacado en la dirección de los procesos económicos --producción, regulaciones, etc.-- que suponían una.alteración en el funcionamiento del mercado. A ello hay que sumar que, por el carácter del sistema político, esta intervención tendía a una redistribución de recursos y posibilidades, sujeta a las demandas organizadas de los actores politicos y sociales hacia o desde el mismo Estado, de tal modo que la acción redistributiva tendía a modificar condiciones de desigualdad, dotándola de un carácter democratizador. En un modelo, por el contrario, donde el mercado se concibe como el mecanismo ideal --y justo-- de distribución de recursos, el Estado sólo puede intervenir asistiendo a quienes ~--como los sectores de extrema pobreza-- han quedado "fuera de juego"; nunca alterando el funcionamiento del mercado que, por ser automatico e impersonal, está al margen de intereses particulares. Por ello, la existencia de "grupos de presión" que pudieran guiar la intervención estatal a su favor, es vista --desde la óptica oficial-- como fuente de privilegios, desigualdades e injusticias. Ello, en un contexto de Estado autoritario, por lo tarto, sordo a cualquier demanda.

Este mecanismo opera, naturalmente, para los efectos de cualquier bien y los culturales o el arte no es excepción (1).

El mercado empieza a permear --como vimos-- todos los circuitos de la actividad cultural-artística, generando modificaciones en su funcionamiento y en las relaciones que entre ellos se establecían.

Como vimos, el circuito estatal-universitario, de acuerdo a la política de autofinanciamiento, tiende a hacer más selectivo el ingreso a sus centros de formación profesional; y se torna más 'elitista', como consecuencia de la necesidad de captar un público capaz de sustentar su actividad cultural, lo que acentúa su carácter de circuito de "arte culto". Las necesidades financieras, así como el privilegio de dichas expresiones artísticas, producen una suerte de "acercamiento natural" entre el circulto estatal-universitario, organismos de carácter privado --empresarial, y algúnos organismos del circuito artístico independiente, que se hace patente en la mayor frecuencia con que estos circuitos se unen en actividades conjuntas. Esto ayuda a reconstruir un circuito de producción y circulación de producción ar"tística "docta", necesariamente"elitista" y donde se articulan aparatos del sector público y privado(2).

Hay que señalar, no obstante, que el circuito estatal cultural mantiene una actividad de extensión orientada hacia sectores más amplios de la población. Sin embargo, ella tiende a diferirse según la capacidad de consumo. En pocas palabras: mientras se pone a disposición de un público amplio música docta o ballet con intérpretes nacionales, Nureyev o la ópera sólo queda al alcance de una elite. Asimismo;,la diferencial capacidad económica de los aparatos dentro del circuito estatal universitario, tiende a acentuar una distribución también diferencial de arte. Un caso i-

(1) Tal vez un buen ejemplo de la distinta "redistribución" realizada por el Estado-subsidiario en Chile sea la provisión de posibilidades de acceso a la enseñanza superior a sectores de escasos recursos. Mientras antes ello se resolvía con una matrícula diferenciada según tramos de ingresos -—-lo que suponía reconocer y subsanar la desigualdad--, actualmente se resuelve por medio del expediente de otorgar un préstamo a quien no puede financiar sus estudios, que debe cancelar al concluir éstos

(2) Este fenómeno se relaciona --como veremos más adelante-- con una cierta concepción cultural de los grupos que se hacen cargo del manejo de estos aparatos, que se hace excluyente de otras concepciones y demandas culturales.

lustrativo son las actividades culturales municipales, que varían en alto grado según los recursos económicos de que dispone cada una de ellas. Por cierto, ello tiende a acentuar la diferenciación entre estratos culturales.

En el circuito masivo y mediado, se acentúa su sujeción a la lo gica mercantil, debido en parte al descenso de los controles le gislativos a su operación. La extrema competencia por abaratar costos y lograr audiencias, le torna aún más vulnerable a la producción cultural transnacional y al uso de esquemas probadoS. Some tida:a los dictados de los estudios de 'marketing', la programación se uniforma en esquemas típicos, adecuados a audien+* cias diferenciadas según estrato socio-económico y edad. Las anteriores diferencias que se dibujaban entre los medios sometidos al control público y los del sector privado, tienden a bo rrarse en un aparato sometido casi homogéneamente a una lógica de mercado y modos de funcionamiento similares, cada vez con m£ nores contactos con los otros circuitos culturales existentes en la sociedad.

Para los circuitos del arte profesional independiente , la des protección a su actividad implica una readecuación de sus ex - presiones, tendientes a captar un público que los sustente. De este modo, emergen espectáculos de corte masivo distractivo y estructura simple --cafés concerts, shows, revistas musicales, etc--; por otra parte, se utilizan más profusamente espacios como restaurantes, bares, cafés, etc. para presentaciones artísticas. En general, la subsistencia de este circuito se torna más difícil, aún cuando se mantienen grupos artísticos cuya actividad no está directamente orientada al lucro. Sin embargo, gran cantidad de artistas deben abandonar el ejercicio del arte profesional, hallando una nueva inserción en el florecien te aparato publicitario;(1) o,en el peor de. los. cagos,. incre,.- mentando las filas de los desempleados. En términos genera - les, entonces, la sujeción a las pautas del mercado tiende a

(1) Gran parte de los cineastas, directores de televisión y escritores y poetas, trabajan actualmentehaciendo 'spots' o redactandomensajespublicitarios. En-un grado sólo un poco menor, la situación es extensiva a los artistas plásticos, teatristas y músicos.

restringir este circuito, así como también restringe las posibilidades de acceso a él, tendiendo a "elitizarlo".

Finalmente, la operación del mercado afecta al circuito de la "expresividad artística", canalizando menores recursos a su fomento y dificultando su acceso: a la esfera pública. Ello se debe, en parte, a que los recursos provenientes del circuito estatal, se orientan hacia otra esfera de actividades. Asimismo, este circuito --por su carácter no profesional-- no genera "bienes artísticos" susceptibles de transarse en el mercado, vale: decir, de integrar otros circuitos que facultan su circulación ampliada. La operación del mercado, entonces, si bien no afecta el funcionamiento interno de este circuito --ya que obedece a: una lógica "expresiva" y no a necesidades de subsistencia económica-- sí afecta su conección con los otros circuitos, y SU. posibilidad de acceso a la esfera pública. ;

El mercado implica, entonces, la profundización entre las diferencias entre circuitos culturales. La selección de productos diferenciales para públicos también diferenciales, contribuye'a generar "estancos culturates" con puntos de contacto inexistentes o muy débiles.

Asimismo, la presencia pública de expresiones artísticas, por ejemplo, populares, tiende a debilitarse ya que, por una parte, la capacidad de emisión autónoma de estos grupos se torna cercana a cero en un contexto de mercado y, por otra, sus expresiones hallan eco en un público de origen popular que, si bien vasto, no es muy relevante desde el punto de vista de su capacidad de consumo (1).

De esta manera, se IS diferencias culturales que' se hacen “coincidir con diferencias socio-económicas y, así, se obstaculiza procesos de síntesis cultural, cuya ocurrencia supone un

(1) «Naturalmente, existe una franja en los circuitos culturales masivos, destinada a estos estrates. (y que constituye un verdadero ‘microcircuito). Sin embargo, dos observaciones: la primera, es que el espacio ocupado én la programación total de los medios de espacios dirigidos a este públicos és muy baja, ‘asi ‘también lo es en el circuito estatal-universitario. La segunda, es que, al menos dentro. del circuito mediado y masivo, las expresiones artísticas "populares", no ‘sen expresiones populares, sino expresiones elaboradas para el gusto popular.”

espacio de expresión e interacción de manifestaciones culturales diversas (1).

2.2. El modelo político autoritario.

El modelo político implementado por el nuevo bloque burgués-militar, tiene características de sobra conocidas: radical exclusión de todos aquellos sectores que no adhieren al proyecto do-minante; cierre del espacio público de debate y de negociáción; desarticulación de los modos de organización antes existentes.

La radicalidad y la violencia de estas medidas, es consecuencia de la profundidad de las transformaciones que el nuevo proyecto de refundación capitalista requiere. En efecto, la instauración de un nuevo orden social y económico, expresivo de los intereses de un reducido sector y de la sociedad chilena, requería de la neutralización de los actores políticos y sociales que adherían a proyectos diversos e incluso, contradictorios, con aquel: especialmente los sectores populares y las capas medias. Asimismo, necesitaba lograr una diferente articulación de fuerzas al interior de la misma burguesía, desplazando del liderazgo a la burguesía industrial en favor del gran capital financiero.

Dado el peso que habían alcanzado los sectores politice sociales nucleados alrededor del Estado liberal progresista, la instauración del proyecto de refundación capitalista no podía encauzarse dentro de los marcos de lademocracia representativa, por cuanto ésta suponía una negociación y pugna de intereses que no hacían factible su aplicación. El camino, entonces, sólo podía ser una negación radical del orden anterior, realizando una ordenación autoritaria-jerárquica del cuerpo .social (2).

(1) Cuando me refiero a procesos de "síntesis cultural", es hoy lejos de concebirlos como una asimilación de la diversidad de expresiones culturales a una homogeneidad cultural dominante. Sólo me refiero a las modificaciones y enriquecimiento que implican las "filtráciones" entre diversas expresiones artístico culturales, ha oe)

(2) En el plano del discurso oficial, esta negación se elabora como oposición al "caos" anterior y a: la "política" . Al igual que en el plano económico, la negación de la política se refiere, sobre todo, a un modo especifico de sistema político, que ponía cotas a la dominación absoluta de los sectores de la alta burguesía.

En palabras del mismo General Pinochet: "En 1373, las Fuerzas Armadas(...) intervienen para introducir un cambio realmente renovador en el propio regimen político- ~partidista, por estimar que éste es el que paraliza el progreso nacional y porque han comprobado que se ha llegado a un total agotamiento del sistema democrático tradicional.(...) La aplicación en Chile, dqurante casi medio siglo, de las fórmulas tradicionales del sistema clásico de la vieja democracia, de orientación liberal en la teoría política, y progresivamente socializante en los diversos experimentos económicos, condujo, en 1970, al advenimiento de un sistema estatista fuertemente centralizado y burocrático, que llegaba al poder por la vía electoral con respaldo minobitario, sin ocultar en momento alguno sus pretensiones de establecer una estructura totalitaria, similar al modelo soviético, el cual era su principal fuente de apoyo ideológico, político y financiero". (...) "Si hubo quienes (...) creyeron que las Fuerzas Armadas y de Orden intervendrían de manera transitoria y superficial, para luego abandonar el país al conocido y vicioso juego de intereses distintos al bien de Chile, reafirmaron de esta forma cuánto se habían alejado del verdadero sentimiento y voluntad de la ciudadanía, cuán profundo era su desconocimiento de la magnitud real del peligro totalitario contemporáneo, y cuánto desconocimiento tenían de la esencia de los organismos militares, cuya misión principal es la defensa y preservación de los invariables valores patrios"(1).

El Congreso Nacional es disuelto y se controla al Poder Judicial (2), de modo que los poderes del Estado se concentran en manos del Gobierno. La disolución de los partidos políticos y de la mayor parte de las organizaciones representativas --sindicales, gremios, colegios profesionales, agrupaciones estudiantiles, etc.-- completan la destrucción 'del sistema clá-

(1) General Augusto Pinochet, discurso de inauguración del año académico de la Universidad de Chile, 1979. El Mercurio, 7 de abril de 1979.

(2) El poder judicial conserva, formalmente,su independencia. Ella, no obstante, es poco real --sobre todo en los primeros años de gobierno-- ya que, por una parte, se excluyó de él a los magistrados con posiciones ideológicas diversas a las oficiales. Por otra, la instauración de estados de excepción --Estado de Sitio y de Emergencia--determinan una vigencia sólo formal de la legislación, de hecho permanentemente modificada por decretos leyes dictados por la Junta de Gobierno o por autoridades administrativas. Esta situación cambia parcialmente luego de la dictación de la Constitución de 1981,=peras.-«= aún continua vigente el estado de excepción constitucional.

sico de la vieja democracia". En su lugar, se erige el Estado autoritario, que concentra el poder político en el estrecho núcleo gobernante, impidiendo la participación de la mayoría de la sociedad en la conducción del país.

a) La negación y la exclusión.

El carácter primariamente reactivo del régimen autoritario implica una clara definición de lo que es necesario negar. Las primeras medidas asumidas se dirigen, principalmente, a la destrucción de las organizaciones, políticas y sociales, de la izquierda , así como la persecución individual de sus dirigentes. La negación autoritaria se manifiesta en la persecusión, encarcelamiento, exilio e, incluso, muerte de personas vinculadas política e ideológicamente al régimen anterior, negación que luego se hace extensiva a todo el campo opositor al proyecto autoritario. ;

La historia del período se ensombrece, así, con una larga lista de ejecutados, exiliados, "desaparecidos" y convictos por delitos políticos. Anondar en este tema parece innecesario --amén de doloroso-ya que sus pormenores han sido parcialmente detallados por numerosos informes eleborados por organismos internacionales de derechos humanos y por la Iglesia Catdlica(1).

Artistas e intelectuales se ven sometidos a estas medidas, que determinan la muerte --en algunos casos-- y el exilio de miles de ellos(2). Asimismo, se realiza una sistemática tarea de "limpieza" en los organismos estatales --ahora bajo control gubernamental-- expulsándose de ellos a un elevado numero de intelectuales y artistas que desempeilanhan labores docentes, administrativas o creativas. Se calcula que un 30% de los docentes fueron despedidos de las universidades chilenas entre 1973 y 1978; igual cosa sucede en todas las dependencias bajo control estatal (colegios, administración pública, medios de comunicación, organismos municipales, etc.). Estas medidas, si bien se hacen mas evidentes en el momento inicial del régimen auto--

(1) Informes de la Comision de Derechos Humanos de la Organización de Naciones Unidas, informes de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, e informes de la Vicaría de la Solidaridad, Iglesia Católica de Chile.

(2) Se calcula que un 25% de los teatristas chilenos están actualmente exiliados; en el caso de movimientos artísticos como la Nueva Canción Chilena, este número se eleva considerablemente. Según cifras de la Cruz Roja Internacional, el número de exiliados políticos se elevaría a 80.000 personas. (Citado por Jaime Esponda,"El Exilio: aspectos jufidicos! revista Mensaje N% 305, diciembre de 1981.

ritario, mantienen su vigencia como formas efectivas de control social.

La negación no se limita, naturalmente, a la aplicación directa sobre personas o grupos, sino que también en el terreno de las ideologías y corrientes culturales. La exclusión ideológica es explícitamente sancionada en la Constitución Política aprobada en 1980 y promulgada en Marzo de 1981: "Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia propugnan violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundado en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o las actividades de sus adherentes tiendan a esos objetivos, son inconstitucionales. (...) Las personas que incurran o hayan incurrido en las contravenciones señaladas precedentemente, no podrán optar a funciones o cargos públicos, sean o no de elección popular, por el término de diez años contado desde la fecha de resolución del tribunal. Tampoco podrán ser rectores o directores de establecimientos de educación ni ejercer en ellos funciones de enseñanza, ni explotar un medio de comunicación o ser directores Oo administradores del mismo, ni desempeñar en él funciones relativas con la emisión o difusión de opiniones e informaciones; ni podrán ser dirigentes de organizaciones políticas o relacionadas con la educación o de carácter vecinal, profesional, empresarial, estudiantil o gremial en general, durante dicho plazo".(Art. 8%, Constitución Política de la República de Chile)

En forma paralela, se implementan medidas que impiden la existencia de un espacio público de expresión y de debate, al tiempo que se controla el acceso a él de expresiones divergentes de las oficiales. Se restringen drásticamente las libertades de opinión e información,

La censura, el cierre de medios de comunicación o la prohibición de efectuar actos públicos, fueron medidas profusamente utilizadas, primero con el respaldo de la Ley de Seguridad inte. rior del Estado, luego con decretos leyes(DL 1.281, 1975, Bando 107, 1977) y, finalmente, con el artículo 24 transitorio de la nueva Constitución Política, que faculta al Presidente de la República para restringir el derecho de reunión y la libertad de información.

La expresión pública de manifestaciones artísticas y, en general, del pensamiento disidente, se've altamente debilitada. Por una parte, ella es excluida de todos los circuitos estales, so-- bre los cuales el gobierno mantiene férreo control --universi-- dades, escuelas, medios de comunicación públicos, etc.-- Por otra, los espacios privados --medios de comunicación, lugares de reunión, teatros, etc.-- se ven sometidos a la vigilancia y la sanción gubernamental. A modo de ejemplo, cabe citar la clausura definitiva de Radio Balmaceda, el cierre temporal de medios de comunicación las las Revistas toy y Apsi, el diario La Segunda y la Radio Cooperativa, y el uso de una serie de métodos sin asidero legal para lograr su control (como amenazas, por ejeplo). Un informe de la Sociedad de Escritores indica que, entre 1980 y 1981, fueron apresados por la autoridad nueve teatristas, fue retirada de cartelera una obra teatral; una docena de libros se nallaban impedidos de circular públicamente; y se registraron una serie de prohibiciones a la realización de actos artísticos (1).

El orden autoritario, con la instauración de un sistema que cierra el espacio público de la sociedad a la manifestación libre de expresiones diversas, inaugura un período de largo monólogo oficial --roto sólo ocasionalmente por expresiones controladas de la disidencia-- que decreta, de manera definitiva, la muerte del principio pluralista.

La negación y la exclusión es un factor que alcanza a todos los circuitos culturales. Sin embargo, asume distintas "formas, según su control sea privado o público. Los circuitos estatales son puestos bajo inmediato control gubernamental ---intervención militar de las universicades, colegios, reparticiones públicas, canales de TV, etc.-- y de ellos se expulsa a toda corriente de pensamiento o expresión cultural no acorde al proyecto dominante. De este modo, los circuitos culturales públicos dejan de ser, en forma definitiva, espacios pluralistas que admiten la expresión, diálogo y conflicto de corrientes ideológicas y culturales diversas. El circuito artístico independiente no sufre la intervención gubernamental directa, pero sí queda suje-

(1). Informe sobre la Libertad de Expresión. Sociedad de Escritores de Chile, 1981.

to a todas las restricciones a que somete la expresión pública. Igualmente, el circuito de expresividad artística se ve. sometido a estas restricciones.

En términos generales, la exclusión autoritaria genera una re-articulación de estos circuitos según posiciones ideológico-culturales opuestas: un espacio artístico "oificial" y un espacio artístico disidente, altamente escindidos.

b) La atomización del tejido social.

Una de las primeras medidas adoptadas por el régimen autorita-- rio, también de carácter reactivo, es la desarticulación de los modos históricos de organización. En primer lugar, se decreta la disolución de los partidos políticos marxistas y "todas aquellas entidades, agrupaciones, facciones O movimientos que sustenten la doctrina marxista o que por sus fines o la conducta de Sus adherentes sean sustancialmente ooincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina (...). Se disuelven también las asociaciones, sociedades o empresas de cualquiera naturaleza que directamente o a través de terceros pertenezcan o sean dirigidos por cualquiera de estos partidos..." (DL 76,° 19738). Un poco más tarde, se declaran en "receso" (suspensión indefinida a su funcionamiento) a la mayor parte de las organizaciones preexistentes, entre ellas partidos políticos no izquierdistas (DL 78, 1973), organizaciones gremiales, profesionales, sindicales, estudiantiles, etc. -

Estas medidas, que tienden a desagregar el tejido organizativo antes existente, son luego integradas a un nuevo modelo de organización societal, que propone un nuevo modo de resolución de los conflictos en el marco de una DAPETSEDASTEN política controlada (democracia autoritaria).

asd propuesta de reorganización «social, está contenida, fundamentalmente, en las llamadas "modernizaciones", inauguradas en 1979: el Plan Laboral, las reformas en las universidades y dentro de la enseñanza media y básica, la "municipalización". A nivel sindical, las nuevas medidas apuntan a debilitar la organización de tee trabajadores (decretando filiación voluntaria a los sindicatos) y a impedir la presentación de demandas

laborales organizadas (no se permiten organizaciones sindica-- les de carácter nacional, o sectorial). Las reformas a nivel del sistema universitario, disg¿regzan el carácter nacional de és te --separación de sedes regionales-- y lo debilitan(traspaso de carreras al área privada); asimismo, se implementan nuevas for- mas de participación estudiantil, que no contemplan las eleccio nes directas. A nivel de la enseñanza básica y media, se deter- mina el traspaso de escuelas y colegios a la administración muni cipal, desagregándose el sistema nacional de ensejianza. Se do- ta a los organismos municipales de mayores atribuciones y recur- sos, con lo cual se fortalecen los gobiernos locales. Finalmen- te se reorganizan los colegios profesionales, que pasan a ser "asociaciones gremiales" de filiación voluntaria. En términos generales, dichas medidas ianuguran nuevas formas de organiza-- ción, con un carácter local y sectorial, y también nuevas formas de participación: restringida. Con ello, se abren espacios de par ticipación, pero se impide que las demandas' tengan una proyección más allá de sus ámbitos especificos. Los conflictos tienden a resolverse en marcos muy restringidos, desviándolos siempre del blanco estatal.

La propuesta de organización política y que, a la fecha, no ha sido puesta en vigencia, está contenida en la Constitución de 1981. En ella, se consagra la elección directa del Presidente de la República y de la cámara de Diputados, pero se determina que el Senado será elegido sólo en parte por medio de dicho sis tema, en tanto sus otros integrantes lo serán por “derecho pro- pio", Asimismo, se: otorga a las FF.AA. un rol importante dentro de las determinaciones de gobierno (a través del Consejo de Segu ridad Nacional y del mismo Senado). Estas medidas, que apuntan a sustraer parte del ejercicio del poder politico a la voluntad popular, se complementan con otras que propenden a impedir el nexo entre diversas organizaciones de la sociedad y el poder politico central: no pueden presentar su.candidatura al Senado o a la Cámara de Diputados, ‘las personas que desempeñanun car go directivo de naturaleza gremial o vecinal" (Art. 54, N%7);7 los dirigentes gremiales, por su parte, no pueden militar en par tidos políticos; éstos últimos no pueden intervenir en organiza- ciones gremiales y "grupos intermedios" (Art.23). Asimismo, los diputados y senadores no pueden intervenir a favor o contra de: 57). involucrados en conflictos laborales o eta tant ias (Art.

En suma, podemos distinguir.dos momentos en la instauración del modelo político-social autoritario. El primero, es la destruc-

ción de las organizaciones y del sistema políticos anterior, neutralizando así posibles respuestas opositoras. Su objetivo y resultado es la fragmentación del tejido social. El segundo, es el intento de reorganizar a la sociedad de modo que se perpetúe una presentación y solución sectorial de conflictos, y que se presenta como un modelo que privilegia el desarrollo de gran número de "organizaciones intermedias", con pocos vínculos entre sí, y con una baja relación con el sistema político central.

Más allá del éxito o fracaso en la instauración de nuevas formas políticas y organizativas en la sociedad chilena, lo cier-- to es que la fragmentación del tejido social ha tenido fuerte impacto. Si a la desarticulación organizativa, agregamos el cierre del espacio público --con el quiebre comunicativo que ésto implica-- y la fuerza disgregadora del mercado, la resul-- tante es una sociedad profundamente fraccionada, con puntos li mitados de SPRADDLON que guardan poca o ninguna conección en tre si.

Esta fragmentación, no sólo dificulta las posibilidades de ac ción común, sino también es un factor que actúa en desmedro de la constitución de identidades colectivas. Mejor dicho, tien de a transformar las identidades comunes que se generaron históricamente, al presentar nuevos puntos de formación de carácter local.

A nivel artístico-cultural, la fragmentación organizativa determina la incapacidad, tanto de aquellos que ejercen profesio nalmente la actividad artística, como del conjunto de la socie dad, para plantear sus demandas culturales. e imponer sus concep ciones. La participación en la determinación de la dinámica cultural, se ve restringida a la decisión de consumir o no los bienes culturales existentes en el mercado. Sólo aquellos que se encuentran en el núcleo de toma de decisiones gubernamentales y/o quieres cuyo poder económico faculta una participación en el mercado que oriente aquel a la satisfacción de sus deman das, tienen la posibilidad real de determinar la dinámica cul= tural de la sociedad.

Por otra parte, la desarticulación organizativa implica el quie bre o el debilitamiento de los vínculos comunicativos u orgánicos que unían a diversas expresiones artísticas, lo cual se ve

reforzado por el cierre del espacio público a diversas manifestaciones artístico-culturales, que permanecen, asi, ignotas pa ta todos aquellos que no participan directamente en su ámbito de ocurrencia. El resultado, es la formación de micro-ámbitos de creación o expresión artística, cuyo radio de alcance no trasciende el espacio local. Si bien esto tiende a fomentar ta azparición de una creatividad muy diversa., la inexistencia --total o relativa-- de nexos comunicativos entre estos '“microcircuitos", les hacen reproducir y profundizar la división entre estancos culturales muy demarcados por las divisiones socio-económicas, ubicación geográfica, etc.

Paralela a esta tendencia a una reorganización cultural-artística de carácter local, la fragmentación organizativa tiende a fomentar la homogeneización cultural de la sociedad en base a los mensajes difundido masivamente. in efecto, la gestación de manifestaciones culturales y artísticas propias y definitorias de un grupo humano, depende en alto grado de la posibilidad de los sujetos que lo integran de compartir, reforzar y reproducir expresiones culturales que les son comunes. En la medida en que esta posibilidad se ve cuestionada, es probable que los individuos desagregados sean más vulnerables a adscribir a las pautas culturales dominantes (1). En la práctica, ambos fenómenos coexisten, y pueden ser vistos, más que como contradicción, como caras de una misma moneda: el juego de homogeneización y las resistencias --individuación-- que aquel provoca. :

c) De Atenas a Esparta.

El nuevo marco político redefine sustancialmente el espacio cultural de nuestra sociedad. El carácter autoritario y excluyen-

(1) La capacidad modeladora de la difusión masiva de pautas culturales dominantes, es un fenómeno real, pero no debe exagerársela. 'n efecto, su expansión parece generar "resistencias culturales espont4neas", especialmente en grupos homogéneos (p.e., subculturas étnicas). No obstante, es justo reconocer que estas "resistencias" se hacen más o menos profundas y permanentes, en relación a la existencia o no de un espacio socio-cultural que las refuerce. Como veremos en la tercera parte de este trabajo, la gestación de microcircuitos artístico-culturales fue un importante factor de mantención y desarrollo de pautas culturales y una expresión artística negada por el oficialismo.

te del Estado niega la participación de los distintos grupos y clases sociales en la determinación de los procesos culturales de la sociedad, cuyas demandas, aspiraciones y concepciones particulares, nabian ido dando forma a esa suerte de “concepción cultural", que era resultado de la negociación de sus intereses específicos. En su lugar, sólo los intereses y visión de los sectores que componen el bloque en el poder, se erigen en las directrices principales de los procesos culturales.

La exclusión autoritaria del espacio público de la sociedad de toda expresión o visión de inmundo no acorde con la dominante, niega el espacio cultural como uno de presentación, pugna y síntesis o simple coexistencia de visiones diversas. El espacio público anterior, lugar de encuentro y oposición de discursos y elaboración simbólica múltiple, deja paso a un espacio público que pierde su carácter de tal, al constituirse en un espacio cuya función privilegiada es la difusión del pensamiento oficial, sólo con marginales concesiones a la exoresión controlada de un pensamiento disidente.

En realidad, no podría ser de otro modo: para un modo de dominación autoritario que, por definición, no está sujeto a la negociación de intereses diversos, la existencia de un espacio donde se elaboran discursivamente las demandas y las visiones diferentes existentes en la sociedad, le es irrelevante para: el ejercicio del poder e, incluso, le es disfuncional(1). De este modo, el espacio público adecuado al modo autoritario es sólo. un canal’ de información hacia el conjunto de la sociedad de las decisiones asumidas en la esfera del poder y, eventualmente, ‘espacio de elaboración discursiva y confrontación para las frac-_ ciones del bloque dominante.

La exclusión autoritaria en el ámbito artístico-cultural suma, a las divisiones culturales que ya esbozara el mercado, un nuevo factor de disgregación: el político-ideológico. En efecto, se “produce una profunda escisión entre un "arte oficial" --o reconocido-- y un arte que no lo es, amagado en sus posibilidades de creación y excluído del espacio público de la sociedad. Se produce también un quiebre histórico-cultural, cuando se intenta borrar de la memoria y silenciar vertientes artístico-culturales que ocuparon un lugar en el desarrollo cultural nacional. Esta

(1) En la medidaen que es un canal de comunicacióny conecciónentre los sectores subordinados.

negación-exclusión, produce una suerte de "esquizofrenia cul tu-ral", cuya muestra más elocuente --y probablemente más dramatica- es el exilio, que ha dado lugar a una cultura nacional de "fuera" y de "dentro" del país.

La existencia de un "pasado ignoto" para las nuevas generacio-nes, la existencia de una cultura del exilio desligada de quie-nes viven dentro del país, y la existencia de verdaderos teri--torios culturales demarcados ideológicamente, son expresión de una cultura dolorosamente desgajada, fenómeno cuyas consecuen-cias a futuro estamos lejos aún de aguilatar en toda su magni--tud.

Asimismo, la permanente vigencia de sanciones a la expresión ar tistico-cultural no oficial, genera dos conductas adaptativas: el silencio o la expresión deformada por la censura (o autocen-sura). Los lenguajes artísticos tienden, así, a preñarse de me táforas, a sustentarse en un complejo sistema de claves que, rei teradas en el tiempo, van gestando modos expresivos diversos,que tienden a acentuar la división entre modos culturales oficiales y no oficiales, entre modos históricos y actuales, entre modos del interior y del exterior del país.

Por último, la fractura organizativa y la ruptura de circuitos de comunicación, facultan la generación de microculturas locales que, si bien afirman identidades culturales propias de grupos específicos, acentúan también la división entre estratos cultu-rales al no existir un espacio que les permita tener una proyec-ción más amplia y así conectarse con otras expresiones.

El autoritarismo político, entonces, genera una cultura esqui-zofrénica, que no halla un lugsr de expresión integradora. Los procesos de síntesis cultural =e ven amagados, imponiéndose en su lugar modos múltiples y encuaustrados de expresión, separa -dos por diferencias socio-ecorómicas,. territoriales y políticas. Los puentes, las filtraciones que iban alentando el proceso de constitución de lo que anteriormente llamamos "cultura nacional" o "identidad cultural", son a:zí debilitados en sus cimientos.

2.3. Las relaciones sociales.

Existe otra "zona de transformaciones" cuyos efectos sobre lo artístico-cultural son más difusos o, al menos, más difíciles de percibir. Nos referimos a los cambios en el nivel de la es tructura social y la conciencia de sus sujetos.

Suponemos que los cambios económicos, de la estructura laboral, las transformaciones en el tejido organizativo, en el comunica cional, o en el sistema político, debiera producir cambios en la constelación de sujetos sociales, por cuanto se han modifi- cado sus bases históricas de constitución: el "escenario" en el cual actuaban y sus mecanismos de identidad colectiva(1).

La operación de un nuevo modelo económico, político y social, supone una modificación de las prácticas y las relaciones so-- ciales, que van fundando un nuevo orden. Por ello, no cabe me nos que esperar modificaciones en los sujetos sociales precons tituidos que apuntan, en algunos casos, a su casi completa de- Saparición y, en otros, a su "desdibujamiento".

Por ahora, nos interesa puntualizar algunos de los factores, "ê rivados de la instauración del orden autoritario, que podrían Ser fuente de cambio para la constitución y supervivencia de dichos sujetos. Consideramos, entre ellos, aquellos factores que tienden a fundar nuevas relaciones, como aquellos que sólo impiden procesos de identificación. En realidad, ambos se dan muy relacionados, porque, como señaláramos recién, el orden au toritario tiende a desagregar y atomizar la sociedad y es, jus tamente, esa acción, una de las fuentes principales de trans - formaciones. Por cierto, no está a nuestro alcance señalar cuál

(1) Entendemos que la formación de agentes sociales, capaces de incidir activa y consciente- menteen la dinámica societal, depende de variados modos de relación e interrelación. Creemos que la diferencial posición en la estructura de la producción --clases sociales--, si bien constituye una identidad primaria, no es el único factor de constitución de suje- to, como fuente única de conciencia. Más bien, los sujetos se constituyen en sus distin- ' tas prácticas, que los interpelan como miembros de una clase, de un sexo, de una raza, de una nación, de un orden cultural, y también de acuerdo a las relaciones y articulaciones que establezcan con otros sujetos. (Al respecto, ver Chantal Mouffe: "Hegemonía e Ideo- logía en Gramsci", Revista "En Teoria NO5, Zona Abierta Editores, Madrid, 1980).

ha sido la profundidad de las transformaciones en este nivel, ni cómo afecta a cada uno de los sujetos antes existentes.

a) Los factores de cambio.

La destrucción del anterior sistema político, es uno de los elementos centrales en el desdibujamiento de los sujetos pre-constituidos. Como seiiala Garretón. "La eliminación de la arena político--partidaria y la eliminación del sistema político no es sólo la eliminación de un canal de demandas como en otras sociedades latinoamericanas. En el caso cnileno, se trata del modo principal de constitución de sujetos y actores sociales"(1).

En efecto, el sistema político anterior imolicaba una red de organizaciones sociales, vinculadas a los partidos políticos y al Estado --una base orgánica--- que sustentaba un sistema de relaciones e instituciones donde los diversos sujetos iban adquiriendo un perfil, Lo político, entonces, era parte integrante de la práctica concreta de los sujetos, de su identidad, de su modo de insertarse y relacionarse en sociedad. La destrucción del sistema político implica, así, alterar todo un modo de relaciones, y ello afecta no sólo a los sujetos propiamente políticos --los partidos, por ejemplo-- sino a los diversos sujetos que encontraban en aquél, parte importante de su identidad anterior.

La destrucción organizativa es otro de los factores que inciden en la desdibujamiento de sujetos sociales. La existencia de una base orgánica es, a no dudarlo, uno de los espacios importantes en la formación de grupos homogéneos y demandas co= munes. La coacción a los sindicatos, organizaciones gremiales, estudiantiles, vecinales, etc. y, en general, a la formación y funcionamiento de cualquier tipo de entidad o asociación que no se inscribiera en los márgenes del oficialismo, es pues, un nuevo factor que dificulta la acción y la gestación. de identidad.(2).

(1) Manuel Antonio Garretón, op.cit. p.56.

(2) El bloque en el póder, en cambio, mantiene sus organizaciones ya sea a nivel civil --gremios empresariales, organizaciones juveniles, sindicales, etc.-- y político. Si bien la desarticulación partidaria afectó también a los partidos de la derecha política, los nexos se mantienen dentro del mismo aparato de gobierno.

El quiebre de los nexos comunicativos --cierre del espacio público, restricciones a la expresión-- es también un factor de vital importancia, ya que la constitución de identidad se basa, en gran medida, en la posibilidad de ir constituyendo un habla propia, que es interrelacione y diferencie de las demás, El fenómeno cultural que reseñáramos recién --la gestación de micro-espacios culturales atomizados--- es expresión de este corte de lazos comunicativos, que afecta a todos los sujetos sociales, tendiendo a reducirlos a espacios sectoriales y a un "habla más corporativa", que difícilmente puede formar parte de un discurso más amplio.

Hay otros factores, derivados del modelo económico, que también tienden a debilitar los nexos anteriores y a dificultar el establecimiento de nuevos. El más visible de ellos es la mantención de una alta tasa de cesantía --entre un 13 y un 30% durante el período---- y el aumento de la movilidad laboral. La cesantía implica la desvinculación de una gran masa de trabajadores a espacios laborales estables, lo cual tiende a debilitar uno de sus núcleos de identificación básicos (ser obrero, empleado, profesional, miembro de un sindicato o una asociación, etc.). Asimismo, la cesantía tiende a modificar las relaciones dentro del mismo núcleo familiar(1) afectando así otra zona de relaciones básicas. Asimismo, el cambio constante de lugares de trabajo (movilidad laboral) también apunta a debilitar la identificación con grupos laborales.

Hay también indicios de modificación en la estructura del empleo: Disminución de la población ocupada en el sector agrícola, estancamiento del empleo industrial; aumento de la participación del sector comercio y crecimiento constante del sector servicios (2). La disminución del empleo en los sectores pri-

(1) Cuando el cesante es el jefe de hogar, ¡as relaciones dentro deluanmúcleo familiar se alteran sustancialmente. Este factor, aliado con la pobreza, ha implicado una mayor participación femenina en el trabajo remunerado, fenómeno que tiende a redefinir las relaciones entre sexos,

(2) Ver Cecilia Montero, "Mercado de trabajo y estructura de “ases en Chile". Trabajo’ presentado al Congreso Mundial de Sociologia, México, 1981.

mario y secundario en favor del terciario, es, sin duda, un fe- nómeno clásico de las sociedades modernas. 'Sin embargo, este proceso parece haber sido acelerado con el cambio de modelo eco nómico que privilegia la exportación por sobre el fomento al de sarrollo industrial. aa

Caracteristicos del período es la disminución del empleo en el sector público (reducción de la purocracia estatal) y el creci miento de un segmento de actividades de servicio "modernas" 37 empresas de marxeting, computación, publicidad, etc. Este fe- nómeno tendería a modificar la inserción laboral de un sector de capas medias, tradicionalmente lizado en términos labora - les al aparato estatal.

El modelo económico ha significado también una redistribución regresiva del ingreso, que amolía le brecha entre los distintos grupos socio-económicos (1).

Por cierto, estas modificaciones en la estructura del empleo no son tan sustantivas como para afirmar que se naya producido una modificación en la estructura de clases. Asi tampoco, eS posi- ble hacer una equivalencia mecánica entre los fenómenos que a- fectan a un grupo en su definición económica y los fenómenos en el plano de la conciencia. Sin embargo, la inscripción en la estructura productiva constituye uno de los espacios básicos de formación de grupos con una identidad primaria común. De a- 11í cualguier modificación en la inserción y rol de los sujetos en la estructura productiva, tendrá una alta probabilidad de in cidencia sobre su identificación, aunque la profundidad y per sistencia de estas posivles modificaciones es algo difícil de preveer. :

(1) En términos generales, los sueldos y salarios recién en 1981 se aproximan a los niveles de 1970. Sin embargo, esta recuperación se ha dado en forma diferenciada: mientras el ingreso mínimo familiar, percibido por los trabajadores más pobres se incrementa en un 8.4%, los sueldos y salarios correspondientes a los grupos de mayores ingresos lo hacen en un 25%, entre 1977 y 1980.(HMariana Schkolnik, op.cit. pág. 12-13).

Finalmente, se ha producido una "modernización de la gestión", consistente en una organización más racional del trabajo y de la administración de las empresas, que ha introducido cambios en las relaciones laborales: los antiguos métodos de contratación, ascenso y estabilidad laboral, sustentados en la buro = cracia tradicional; ceden paso a métodos "modernos*, cuyo eje es el valor y el mérito del trabajo individual, la eficiencia y la "tecnificación" de las decisiones. Por una parte, ello da origen a nuevos modos en la dirección de las empresas que recae en una nueva "elite tecnocratica' (1). Por otra, la valoración del trabajo por el mérito individual tiende a debilitar el papel de las organizaciones colectivas de trabajadores en la determinación de las relaciones laborales (sindicatos, por ejemplo),

Los factores resefiados tienden a destruir los espacios históricos de constitución de sujetos sociales, al tiempo que sus me-- canisimnos de identidad se ven cuestionados.

Las consecuencias culturales de estos fenómenos tendientes a desdibujar los actores sociales preconstituidos, no pueden ser ignoradas. No es posible hablar de cultura sino en relación a actores sociales específicos, con prácticas y modos de simbolización y valores también específicos. En la medida en que los actores históricos tienden a desdibujarse o a adquirir rasgos novedosos, los antiguos discursos que apelaban a dichos actores caen en el vacío, a la vez que surgen nuevos modos de relación y, por lo tanto, nuevas formas culturales (2).

(1) Paradigmático en este sentido es la aparición de los "ejecutivos jóvenes" --fundamentalmente economistas--, que constituyen una elite tecnocrática que asume la toma de decisiones en la mayor parte de las empresas "modernas, modificando así este proceso y poniendo en cuestión, de paso, los mecanismos burocráticos de ascenso laboral, que valoraban altamente la "experiencia", la "lealtad", eic. Este afán modernizador tiene su origen en el sector más dinámico (financiero), pero luego se transforma en un fenómeno bastante general: la "meritocracia" y la "tecnocracia! pasan a constituir un núcleo de valores centrales en la organización el trabajo y las relaciones laborales,

(2) Hablamos de "desdibujamientoli porque no hay indicios de la destrucción radical de sujetos sociales y, sobre todo, de la aparición de otros nuevos. En realidad, el cambio fundamental es dé "escenario", que modifica las relaciones y los modos de acción; ello puede significar que, modificado este escenario, los anteriores sujetos pueden volver a estructurarse. Por otra parte, hay que recordar que, en este análisis, no se han considerado los factores de "contestación" o "respuesta a este orden, que tienden a mantener la identidad de los sujetos. No obstante, lo que se quiere resaltar es que estas transformaciones de "escenario" y de relación debieran tener efectos. Cuáles, cuán profundos y persistentes, es lo que aún no es posible determinar.

b) Un nuevo escenario,

Ello se da en un 2 re-
Marco donde el principio regulador de las
laciones sociales reside en el
mercado y en el autoritarismós._
El primero, privilegia una inse rción de tipo individual +
viduos atomizados que traban relación en el intercambio de ma
nes y servicios, según leyes automáticas y universales-- Y 8
laciones sociales de tipo instrumental y basadas en la compa a
eba El autoritarismo, por su parte, cristaliza en relaciona
autoritario-jerárquices, que tiene su eje en el poder y 1
ridad no delegadas, tendiendo a producir relaciones de domina
dor-dominado, castigador-castigado, gobernante-súbditos.

Estos factores,combinados, van generando un cambio en lo SS Ei e se
percibe son los modos de ac ción social útiles y eficaces.
respecto, puntualiza Brunne P;

> "El régimen autoritario condiciona un tipo de Sso~ciadilidad que se centra en el hogar, y refuerza positivamente los comportamientos que no van asociados a una exigencia de sociabilidad comunitaria.-"Estamos, típica y sistemáticamente, ante po fenómeno sociológico: el de un condicionamiento social y el de una estructura de oportunidades que se comdinan para reforzar comportamientos de re q traimiento y de escasa dimensión comunitaria de sociabilidad. La propia organización de la vida cotidiana tiende a rutinizar esos comportamientos, puesto que privilegia el hogar como espacio so - cial y el aislamiento como estrategia de adaptación al medio"(1)

El orden autoritario, sordo a las demandas, resistente a er
presiones y con un poder discrecional, va gestando una escena
qna : : nte
rio donde la acción colectiva y organizada, fuera de ser fue
de posible castigo, es ineficaz.

(1) José Joaquín Brunner: "Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-1982". Documento FLACSO, N° 151, julio 1982. págs. 31-32.

Un ejemplo ilustrativo puede ser la activicad político-partidaria de la oposición. La anterior politización de la sociedad chilena y la extensión de la militancia político-partidista, podrían haber llevado a suponer la mantención de una organización partidaria fuerte y extendida, aún fuera de los marcos impuestos por el autoritarismo. Sin embargo, ello no ocurre así. Parte de este fenómeno puede atribuirse a la eficacia objetiva del orden autoritario en desarticular las estructuras partidarias 18 aplicación de medidas represivas; parte también, a la eficaz capitalización por parte del régimen del temor y cansancio que provocó en algunos sectores de la población la politización extrema de la sociedad (orden vs, caos político).

Pero creemos que lo central del fenómeno es la ineficacia objetiva de la acción política en una sociedad donde los espacios para su ejercicio se han cerrado, de modo que los partidos políticos, antes instrumentos imprescindibles de canalización de las demandas y de representación en la esfera estatal --por lo tanto, necesarios para la vida en sociedad-- se transforman en entidades carentes de efectividad (1). Aún más: el costo de participar en ellos, se eleva extraordinariamente. Igual fenómeno puede observarse en todo plano donde la acción colectiva era privilegiada (sindicatos, organismos estudiantiles, gramiales, etc.).

En este contexto donde las condcutas asociativas son desestimuladas, la única acción efectiva y reconocida parece ser la inserción individual vía mercado: el consumo, Desde este punto de vista, el consumo pasa a ser la forma adecuada de participación en la sociedad, que permite la integración, el reconocimiento y la recompensa social, la expresión, el intercambio simbólico. Habría que plantearse, entonces, cuánto nay de "compensación" por la ausencia de otras formas de relación y participación social, en el fenómeno generalizado de consumo de bienes no alimenticios que se he producido en estos años (2).

(1) Ello permite --dicho sea de paso-- albergar dudas razonables acerca de la mantención del "apoliticismo'' en un contexto donde las asociaciones políticas y gremiales retomen un rol similar al que desempeñaban en el pasado.

(2) Algunas cifras que nos permitirán apreciar la magnitud del fenómeno: en 1981, había 1.074.350 personas endeudadas en el sistema financiero por concepto de créditos de consumo: un 30.2% de la fuerza de trabajo. Y esta cifra no contempla la cantidad de personas que solicitan créditos én las casas comerciales, que supera largamente a la anterior. Datos extraidos del trabajo de Mariana Schkolnik, op.cit.

La operación del mercado como fuente de prácticas sociales extendida y predominante, tiende amodificar la percepción que los sujetos tienen de la realidad. Ya no se trata aquí de elaboraciones discursivas capaces de permear ideológicamente, sino de una acción que, reiterada, va generando un nuevo orden que se percibe como lo "natural".

A nuestro juicio, un fenómeno de masas ocurrido en este perío= do, ilustra bastante bien esta "participación viciada" a través del mercado: la Teletón. Se trató de una gigantesca campaña realizada, durante cinco años consecutivos, para reunir fondos destinados a la construcción y equipamiento de un hospital para niños lisiados, Lo particular de esta campaña de beneficencia fue: a) la utilización de los medios de comunicación masiva (en particular, la TV) y de técnicas publicitarias y manipulación emotiva para conseguir la adhesión pública; b) la aceptación del lucro como principio activador de la caridad y Cc) su extraordinario impacto masivo (sin distinción de estratos sociales o ideologías).(1).

La Teletón fue un fenómeno de "unidad nacional" y de "movilización masiva" en torno a principios que, anteriormente, habrían sido inconcebibles: que los particulares asumieran una función pública ~-salud, servicios sociales básicos--,y que. aquélla es tuviese impulsada por motivaciones de beneficio privado; y, que uno de los ejes de la participación comunitaria se realizara vía consumo directo de productos comerciales (ya no la caridad, solamente).

(1) El funcionamientode la teletón era el siguiente: se contactaba a una serie de empresas que comprometían la donación de una suma de dinero a cambio ¿e que se incentivara el consumode sus productos. Al público, se le instaba a partivipar comprando dichos productos y depositandodinero en una cuenta bancaria. Simultaneamente,se realizaba una enormecampaña publicitaria apoyandoa ‘a iniciativa y a los productos incluídos en la campaña. Los canales de TV, por su parte, se beneficiaban je los ingresos por venta de espacios de publicidad. Todala campañase estructuraba alrededor de la figura de un conocido animador de TV, y culminaba c.n 27 horas de transiisión continuada, con participación de figuras públicas del másdiverso origen --artistas, deportistas, autoridades de gobierno,etc,-- donde se iban dando los cómputos del dinero reunido. Luego de una maratónica tensión, el resultado era invariablemente el mismo: se había sobrepasado la meta.

Las razones del éxito' (1) de la Teletón, son formulados por uno de sus artífices de este modo:

> "La Teletón no existiría si no se hubiese operado con un concepto mercantilista. La teletón es un buen negocio para todos los que están en ella (...). Es un caso espectacular de marketing"y, en segundo lugar, "La teletón triunfó porgue dió a la gente la oportunidad de participar, de ser protagonista del fenómeno en forma directa. Para subsistir, la teletón necesita que la gente haga su aporte.(...). Es participación directa. No estás delegando en don Francisco o en otros tu participación. Es algo tremendamente poderoso y que redunda en unidad, solidaridad y acción gregaria..."(2).

Fuera de la participación "viciada" vía mercado, no podemos descartar, también, un fenómeno de "catarsis masiva". Es decir, la expresión emocional desbordada de una sociedad que na debido aceptar nechos de dolor, como la cesantía o la violencia, en silencio (3).

Sin duda, este fenómeno podría no ser más que una respuesta masiva y transitoria, y no necesariamente es indicativo de transformaciones profundas en el plano de la conciencia. Y, en este último plano, aún quedan enormes interrogantes por resolver.

(1) La adhesión a la campañafue increíble. Dos indicadores: la última Teletón reunió: alrededor de 3 millones de dólares, aportados fundamentalmente por el público, en momentos de aguda crisis económica y con cifras de cesantía que bordeaban el 30%. Asimismo, las personas que osaron manifestar dudas u opiniones contrarias a la campañafueron objeto de todo tipo de expresiones públicas y espontáneas de repudio que fueron desde cartas y amenazas, hasta intentos de agresión física.

(2) Declaraciones de un publicista que participó en el hecho, reproducidas en "Teletón, un pais, una obra, un líder. Revista Pluma y Pincel N21, diciembre de 1982.(E£l subrayado es mio).

En realidad, prácticamente la única manifestación pública de dolor a través de los medios de difusión de mayoralcance masivo, ha sido el dramade los niños lisiados. La cesantía y la pobreza, por ejemplo, han sido tratadas a nivel técnico-político; los casos de muertes políticas, desaparecidos, etc. han sido relativamente ignorados o tratados como casos "policiales, nunca resaltando el factor emocional.

Como es perceptible,[3] el orden autoritario no ha generado, precisamente, una cultura afirmativa con pretensiones negemónicas. En efecto, no nay una concepción de mundo autoritaria, coherente y expensiva, que halle un arraigo fuerte en el conjunto de la sociedad, similar a los fenómenos ideológicos del nazismo o dei fascismo.] :

Probablemente concurren a la no gestación de este tipo de orden cultural la ya señalada debilidad hegemónica, en el plano ideológico, de la burguesía. También 'probablemente, el tipo de dominación escogido no requería para su implementación sino de la cohesión ideologica de los sectores que concurren al nuevo bloque dominante y una suerte de conformismo pasivo del resto de la sociedad. Es decir, más que movilización y adhesión .en torno al nuevo proyecto histórico --cuestión muy difícil de conseguir dado peso ideológico y de poder conseguido anteriormente por otros sectores sociales y políticos-- se implementó la neutralización del conjunto de la sociedad.

Por cierto, el éxito de un modelo cultural no puede medirse só-=lo ni talvez principalmente-- por la adhesión activa a un proyecto, sino por la imodificación de las anteriores relaciones existentes en la sociedad. Y ello ha ocurrido en grado impor--tante, por medio de la instaurac:ón de un nuevo "escenario" al cual las prácticas de "los sujetos sociales deben adecuarse. E-llo va generando un ofden, un consenso pasivo, que nécesariamente conlleva [percepciones ºª distintas de la reelidad. Cuán profun=das y persistentes sean esas nmolificaciones 2s un terreno más fecundo para la especulación que para las certezas.

Nada sabemos de la persistencia de los cambios que 'puede Haber producido er el plano culturei-ideolégico, por ejemplo, la operación sostenida del mercado "omo principi. de regulación so -cial; de la implantación de rzlaciones laborales basadas en la "meritocracia" y la "tecnificación de las decisiones"; de la aparición dentro del universe cotidiano de cualquier chileno, de una cantidad de bienes" 'que lo colocan s:'la altura del consumo de naciones con a grado de desarrollo, reemplazando la imagen de un pais ' pobre y Subdesarroliado" por la ilusión de uña: nación rica y "moderna"

Estamos lejos aún de aquileactar, también, los posibles efectos de las relaciones de tipo eutoritario-¿¡erárquico; de la aplicación de mecanismos represivos; de le logica de guerra; de una expresión amagadea por largo tiempo.

En fin: esas son preguntas gue quedarán abiertas mientras no exista la posibilidad de interrogar e sus propios actores.

2.4. Rasgos de la concepción cultural autoritaria.

La concepción cultural pública en el régimen autoritario, a diferencia de la que antes primara en nuestra sociedad, no es el resultado de la negociación y conflicto entre los intereses y las visiones de diversos grupos y clases, sino que responde a la concepción que porta el nuevo bloque dominante, cuyos intereses y visiones de mundo son susceptibles de una articulación más unitaria y coherente. Sin embargo, ella tampoco llega a constituir un cuerpo homogéneo y acabado. La razón es que, pese a la iímayor proximidad ideológico-cultural de los sectores que conforman el nuevo bloque en el poder, también aquellos portan visiones de mundo que difieren en algunos aspectos, que se transforman en puntos de potencial conflicto o terreno de nego-- ciación (1). La concepción cultural dominante, se ve, enton - ces, solicitada por principios que derivan del neoliberalismo; por aquellos que están en relación con la doctrina de la seguridad nacional; por aquellos más vinculados al gremialismo o al corporativismo: y, aún, por ciertos resabios de liberalismo clásico.

Ello explica la inexistencia de una política cultural de gobierno; un modelo coherente y acabado de políticas y acciones extensivo a todo el campo artístico--cultural (como es, por ejemplo, el modelo económico impuesto). Sin embargo. sí existen zonas de consenso que constituyen el núcleo de una dirección autoritaria del campo cultural, y de la cual se desprenden líneas de acción coherentes que podríamos denominar "políticas" oficiales para el campo artístico-cultural.

(1) En realidad, dentro del mismo bloque en el poder se dan procesos de síntesis y de lucha por la hegemonía. A modo de ejemplo, para nadie es misterio la pugna sorda que se llevó a cabo en el ámbito universitario entre "nacionalistas' y "gremialistas" por imponer su dirección. En el ámbito artístico cultural, parece haberse llegado a soluciones "negociadas", que se expresan en las políticas de las que ahora nos ocupamos. Sin embargo, también existen verdaderos "reductos" donde priman algunas de las concepciones que portan los distintos sectores que concurren al proyecto autoritario.

a) La trilogía básica.

A riesgo de cometer una enorme simolificación, intentaremos de linear tres vertientes ideológico culturales que constituyen el núcleo generador de los principios y de la acción del orden autoritario en el terreno artístico cultural.

La primera de ellas, que' denominaremos nacionalista autoritaria, tiene como principales portadores a los militares y a grupos civiles nacionalistas, ¿Esta concepción es la que tiene lugar más destacado en las escasas definiciones oficiales-gubernamentales de política cultural.

La cultura es definida, en esta concepción, como "la disposición esencial que mueve a los habitentes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una.original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y define frente a los demás.(...) £n definitiva, la cultura es la forma de una nación, es lo que la hace ser tal nación. y no. otra, es la que otorga los perfiles que la configura nítidamente y la diferencian de las demás" (1).

Como forma de la nación, la cultura se liza indisolublemente al progreso de ésta: “La integreción espiritual será el cimiento que permitirá avanzar en progreso, justicia y paz, recuperando el lugar preponderante que los forjadores de nuestra República le dieron en su tiempo dentro del Continente...'"(2). Por lo tanto, es un objetivo primordial: "desarrollar en los chilenos un cuerpo de valores norales y espirituales, que constituyen el fundamento del progreso cultural de nuestra sociedad, que estimulen sus capacidades y acrecienten los Lasgas positivos de la idiosincracia nacional'(3).

(LU); "Política cultural del gobierno de Chile", Editado por la Asesoría cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.

(2) Declaración de Principios del Gobierno de Chile2, Editora Gabriela Mistral, marzo de 1974.

(3) "Objetivo Nacional del Gobierno de Chile", 1975.p.8. E

Esta concepción de cultura, puede ubicarse dentro del campo i-deológico de la Doctrina de la Seguridad Nacional. El enlace entre cultura y seguridad de la nación, es presentado de mane--ra clara en un documento elaborado por una corporación privada oficialista:

> “e..la integridad territorial, base de la Seguri-dad Kacional, sólo puede ser defendida si los ele mentos unificadores que la cultura aporta --tales como idioma, creencias, historia, tecnologías y otros--- producen un aglutinamiento natural del cuer po social que inniba cualquier desintegración; y, en segundo lugar, que por tener el Estado el deber de resguaráar la Seguridad Nacional y por estar la cultura en la base misima de aguél, ésta tiene in--cidencia directa en la preservación de la Seguri -dad Nacional".(1).

Lo primero que salta a la vista, en esta concepción, es su vi-sión de la cultura como una “ssencia", un todo ya constituido ~-y, como tal, invariable-- que se revela y se encarna en los hombres y en la sociedad (idiosincracia nacional), base y ex-presión de la nación. De acuerdo con ello, la única acción po sible es preservarla y reforzarle dentro del cuerpo social; de fenderla de cualquier factor interno o forán+o que amenace su integridad. Y el organismo cuya función esencial es cautelar la seguridad nacional es el Estado, indisolublemente ligada a és-ta.

El germen autoritario presente en esta concepción es evidente: por una parte, la cultura, al ser una esencia invariable, deja de ser concebida como la construcción dinám ca de los diversos sujetos que actúan en la sociedad; al ser concebida como unita ria --el principio integrador básico-- se niega el espacio cul tural como campo de conflicto o coexistencia de visiones y ex-presiones culturales diversas y con ello, se define como enemi-

(1) "Anteproyecto para la definición de una política cultural'. Corporación de Estudios Na-cionales; Octubre de 1981, p.10.

go fundamental -~enemigo de la nación misma--- a toda aquella doctrina, expresión cultural o ideología que atente contra su esencia. Sin embargo esta últime, al no ser una construcción social, producto de la voluntad y de la acción de los sujetos en sociedad, permanece velada, indefinida, indescifrable. Sólo algunas instituciones pueden transformarse en interpretantes válidos de esta esencia, ya que están indisolublemente ligadas a la seguridad de la nación: las instituciones armadas (1).

De este. modo, la cultura queda sustraida a los sujetos sociales concretos y actuantes, y queda también firmemente asentado el principio de exclusión del campo cultural: todo lo que no sea congruente con esta esencial cultural, es automáticamente excluído del campo nacional (foráneo).

En el plano concreto, esta esencia nacional se llena de contenidos cuya historicidad es precisa: todo lo relativo al periodo de la independencia nacional y luego, a la república portaliana. (énfasis en lo militar y en la autoridad fuerte).

En lo relativo a lo cultural-artístico, esta tendencia “nacionalista autoritaria" se inclina hacia un arte nacional, con especial énfasis en la producción artística de las "costumbres" --en su expresión más tradicional-- y del paisaje chilenos. Ello implica que el mundo popular también tiene un espacio,pero sólo en su dimensión más tradicional: las fizuras esclerotizadas del "huaso", del "roto", de ciertas costumbres y tradiciones folklóricas, vistas desde un prisma arcaico y, en definitiva, expresiones de la visión cue del mundo popular tienen los estratos dominantes.]]

Esta tensión "nacionalista y costumbrista" significa un cierto” alejamiento de las manifestaciones artísticas extranjeras, así como de las manifestaciones artísticas nacionales más vanguardistas y, especialmente, de aquellas expresiones contemporá --

(1) Esto se inscribe en un marco que concibe la relación social fundamental como una relación de conflicto (la guerra). Las naciones, están sometidas permanentemente a esta relación --tanto interna como externamente--; de allí que el factor de fuerza (poder militar), sea consustancial a su propiz existencia, Ver Carlos Ruiz: Antecedentes ideológicos del proyecto político del réginen militar. (Trabajo mecanografiado), 1982.

neas donde se exoresa más cabalmente la visión de mundo de las capas medias y populares.

Sin embargo, esta vertiente nacionalista autoritaria se ocupa menos de la expresión artística, cue de la difusión del pensa miento e ideología nacionalistas.

Bastante lejanas de la vertiente anterior, que es expresión más bien del sector militar y civil- -nacionalista del nuevo bloque en el poder, nallamos otra concepción cultural que, con más pro piedad, es expresión de las capas altas “-pDurguesas-=. Esta concepción, no necesariamente tiene un carácter autoritario, si- no que más bien corresponde a la “visión del mundo artístico- cultural de la burguesía. Aún cuando contiene elementos cla ramente excluyentes y "elitistas*, su carácter autoritario pro viene más bien del modo de dominación donde se inscribe, que la hace erigirse como la única verdad cultural.

Dentro de las concepciones artístico-culturales “purguesas", hallamos dos vertientes principales: la primera, corresponde más bien a la burguesía "tradicional"; la segunda, a las frac ciones emergentes que se hacen dominantes en el veríodo, es de cir, a los modernos sectores de la burguesía financiera.

En lo esencial, esta concepción tradicional concibe el mundo cultural como un mundo espiritual desligado de las contingen-- cias económicas, políticas y sociales, bastión último del espí pitu-y la belleza. El acceso a este mundo está reservado a un selecto grupo de individuos, que por sus cualidades espiritua- les, sensibilidad o talento, son capaces de crear y de gozar de aquel.

> ",..(hay cultura) donde hay entusiasmo, Veneración por los bienes espirituales; un entusiasmo durade-- ro, que configura un estilo de obras y, sobre todo, un estilo de vida y de alma"(1).

(1) Opiniones de Mario Góngora, Decanode la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, en "Cultura Chilena: ¿Apagón o despegue?"", Revista Qué Pasa N° 329, 11-17 de agosto de 19775

A ©

La sociedad queda dividida entonces en una elite, sensible y culta, y una vasta masade individuos, incultos e ignorantes y, como tales, incapaces de participar en el mundo cultural(1). Por ello, la irrupción de las masas en la vida nacional se percibe como una amenaza a la cultura. ~

> 2 la decadencia cultural son) la caida de Europa y el creciente influjo de Estados Unidos, que representan E el triunto de la civi-- lización material y 'social':; el ascenso mundial lel demócratismo y del socialismo..." (2).

> - "¿Es que alguna vez el arte no ha sido eso(elitista)? Con el arte puede llegarse más o menos pro fundamente dentro de la masa, ¡nunca llegar a la 7 masa Sólo cosas muy burdas, muy vulgares".(...) "No creo que en el arte de masas. En ninguna cosa de masas creo. Ni en las empanadas ni en la música" (3).

Consecuentemente, cultura se hace equivalente a 'cultura superior"; arte, a "arte culto". La "cultura de masas" es mirada como degradación; la cultura popuiar, 'en el mejor de los casos como manifestaciones ingenuas y euténticas.

La única acción posible, en el campo del des:: roo. "cul tuba?" queda reducida a una extensión de los producto culturales hacia las "masas incultas". Sin cuda, esto le hace coincidir en parte con lo que anteriormente ¡lamáramos "r>distribución de dienes culturales" (en su versión "iluminisita"), pero le da un sesgo distinto por dos razones: la primera, os la desconfianza

(1) Con ello se atribuye la desigual distrisución social del conocimiento a factores estrictamente individuales (poseer sensibiligad, un alma bien do: :da, etc.).

(2) Mario Góngora, ibid.

(3) Entrevista a Domingo Santa Cruz, compscitor, fundador del Ej y actualmente miembro de la Junta Directiva de la Universidad de Chile. Diario El 'ijercurio, 8 de agosto de 1982, pagaUs.os

dr que ésto dé algún resultado efectivo (en la medida en que se tiende a reducir la potencialidad de creación y el real disfrute de la "cultura" a una élite): la segunda es que, al restringir el concepto de cultura a la "alta cultura", excluye automáticamente de la "extensión" a manifestaciones culturales populares.

Él tipo de manifestaciones artísticas que se consideran dignas de llevar talapelativo, son aquellas elaboraciones estéticas complejas, que se vinculan a la "tradición cultural de la humanidad" --en lo concreto, europea occidental-- y que, como ta~les, son calificadas de "universales". En este sentido, la cuestión de "lo nacional" o extranjero no tiene cabida en esta concepción.

Esta concepción tradicional burguesa, tiende, por otra parte, a privilegiar aquel patrimonio cultural proveniente, especialmente de Europa y, de aquel, las manifesteciones artísticas elaboradas nasta inicios de este siglo (o las elaboradas de acuerdo a esos cánones estéticos). Rara vez se inclina por manifestaciones contemporáneas o de vanguardia. De algún modo, prefiere el "sentido común" de lo culto.

La segunda vertiente, aún compartiendo ciertas características con la anterior --su elitismo, por ejemplo-- tiende a aceptar el carácter más mundano del arte, y a hacer evidente su condición de "bien transable. Esta concepción está muy vinculada al surgimiento de una burguesía "moderna", cuya base es el capital financiero y cuyos principios básicos son los postulados en la doctrina del neoliberalismo económico.

"os. Hay que reconocer que el artista está tratando de obtener de: público tiempo y dinero --todos ellos, ya sea a :ravés de un cuadro o de un concierto-= (...) ahora, como los que producen bienes materiales --como refrigeradores o automóviles-- han desarrollado ciertas técnicas para obtener la

mayor cuota posible de tiempo y de dinero del público, lo que hacemos es aplicar las también para el arte. Estas técnicas son la administración y el incida. Los artistas las dejan de lado porgue las consideran bajas, pero ellos pueden mantener su inspiración artística y recurrir a o-- tros elementos para manejarse ordenadamente" (1).

"El arte se “desacraliza": El arte es un producto que debe ser vendido, no regalado. ¿Por qué uno paga por los zapatos y no por una Sonata de Beethoven?...".(2):

En esta conce»ción, la promoción del desarrolio artístico debe contar con la intervención activa de la emoresa privada; y pa-- ra ello, debe reconocerse el fin de beneficio económico:

®",..(es necesario) crear un régimen tridutacio que permita que las personas y empre sas, dentro de ciertos límites, destinen recursos a actividades culturales. Actualmente, por falta de une ley que lo autorice, hay que hacerlo bajo el dis: fraz de la publicidad..." (3).

También, la promoción del desarrollo artístico requie re de criterios de eficiencia empresarial:

“e. DL el Teatro “Municipal, pcr ejemplo, pasa por períodos en que tiene sólo me ia sala con público, debería nacer escudios de mercado y descubrir dón de está la falla: a lo mejor 21 horario no es el edecuado; a lo mejor habría cue cobrar diez pesos menos; a lo mejor hay poca información”"(4).

César Sepúlveda, Vicepresidente del grupo BHC, en entrevista en Revista Cosas N%116, marzo 1981.
César Sepúlveda, en entrevista ya citada,
César Sepúlveda. Declaraciones al Diario El “"erenrio ©se 25535tcde 1979.
Ibid.

ñ l j FGA] ia mu
La concepción que hemos sefialado, de hecno se TEL TUA ma
chos campos de la actividad cultural, instauran o ES
mercado" como principio válido de acción en el campo :

El núcleo que sustenta esta concepción, aio ae a
tifica con una burguesía más “moderna”, CAM TSE ne ode RUN
activamente --bajo la forma de fundaciones culturales e a
presa privada-- en la promoción de actividades A rin
dando apoyo a iniciativas diversas, siempre dentro de los mar -
cos de la "alta cultura". Allí, su acción directa na privile--
giado expresiones artísticas de carácter experimental y vanguar
dista, particularmente en el terreno de la plástica. Paras
no tan aventurado aseverar que la "imagen de modernidad" que en
lo económico dichos grupos proyectan, se hace extensiva al pla-
no artístico, privilegiando expresiones contemporáneas --entre
ellas, las que se originan en los Estados Unidos--- y aquellas
de vanguardia nacional(1).

b) Consenso y disenso.

Las tres vertientes que hemos esbozado, contienen los elemen-
tos principales de la concepción de cultura y de los principios
que deben regir la acción en el plano artístico cultural, por-
tado por los sectores que concurren al bloque burgués militar.

Nos interesa, en primer lugar, ver cuáles so1 las consecuencias
que estas concepciones tienen en el terreno cultural, consecuen
cias derivadas de su propia lógica.

(1) Esto no parecetan extrañosi consider:1osque, en granpar:e, la motivaciónqueguía la participación de la empresa privada en el campoartístico es un refuerzo y mejoramiento de su imagenpública. Y la imagende las actividades impulsadaspor este sector, coinci- de con aquella: actividades modernas,dinámicas, progresistas, vinculadas a lo más: avan-. zado del mundocontemporáneo.

La primera de ellas es la exclusión que implicar de lo popular. La concepcién nacionalista-autoritaria, si EAN recupera elementos populares (1), lo hace de una manera esclerotizante, que no recoge la variedad de la cultura popular. La 2 concepción burgue--sa tradicional, por su parte, al centrar lo artístico como "arte culto", excluye automáticamente de su ámbito todo lo que no que-pa dentro de esta definición. La tercera cone icepción, finaimente, también tiende a centrarse en el "arte culto! oero, aun cuando no fuera así, su concepción del arte como un "bien transable" tiende a excluir todo aquello que no esté dirigido a estratos con poder de consumo alto.

Por cierto, todo ésto puede resumirse en una gran razón: la in-clusión de lo popular en el terreno artístico necional ha sido función de los propios sectores populares y de los sectores me--dios. En la medida en que éstos quedan excluidos del proyecto dominante, no hay razón para que sus manifestaciones culturales tengan cabida en la acción culturel oficial. Como señala Her-nán Godoy, refiriéndose a los inicics de la presencia cuitural de los sectores medios y populares:

> '...en las tres primeras décadas ¿el siglo XX sur-gen numerosas corrientes convergentes en los diver sos campos de la creación cultural, que tienen en común.el descubrimiento y valor: zación de la reali ‘dad nacional-popuiar.. Tal orientación puede expli carse por el hecnso de que las primeres generaciones mesocráticas en ese época constituyen un movimiento ascendente que concuista el pod: r político en alian za con las fuerzes populares. a expresión cultu-ral de tales sectores manifiesta: entonces en forma coherente ese seniido nacioral. popular y criollis ta ya examinado cer. los diversos campos de la expre--sión creativa chilena, con su común orientación de expresar, vindicer y valorizar el universo popular chileno,logrado en un nivel de relativa originali-Cad y autenticided".(2), :

(1) Recordemos que los sectores militares, por ejenplo, no ps enecen necesariamente a la bur-guesía. De igual modo, los sectores civiles nacionalistas '2ncuentran gran parte de su base de apoyo en los sectores medios y, en menor medida, en lo: populares. De este modo —aún cuando su proyecto pueda adscribir al proyecto de refundzción capitalista--su "apelación cultural" necesariamente debe recoger elementos que inter»reten, en alguna medida, 2 esos sectores.

(2) Hernán Godoy, op.cit. pág,491.

La segunda consecuencia, en gran parte derivada de las dos:últimas concepciones, es el menor énfasis en lo nacional. Como señaláramos para la visión burguesa tradicional, el carácter nacional o no de las obras no es un punto importante, en la medida en que su eje es la "tradición cultural de la humanidad". Más aún: como éste se halla fundamentalmente en la cultura europea, naturalmente los mejores intérpretes --en fidelidad-- serán aquellos creadores o ejecutantes que tiene este origen (1):

> "Cuando hay un buen cantante chileno, siempre ha participado en nuestra Temporada Lírica. Marta Rose, por ejemplo, participó en todas, pero se enojó cuando no le dimcs el papel de Adriana Lecorvreur, porque a nuestro juicio no estaba bien.(...) Por su parte, no me extraña que Carlos Haiquel considere que nuestras temporadas son un desastre, y a lo mejor lo son...ipero cuando canta él!(...) Lo que pasa es que hay que traer profesionales y equi no son profesionales, porque no cantan..."(2),

Respecto de la concepción "moderna", el énfas:s en lo nacional existe con más fuerza, en la medida en que,para algunos de, sus impulsores --las empresas-- es necesario mant=ner actividad en este campo. Sin embargo, coexiste con la tendencia a sostener la presencia en el país de la “avant garde" «rtistica internacional.

La tercera consecuencia, es la "elitización de la actividad cultural, tanto en lo que se refiere al tip» de obras artisticas difundidas, como al acces) que a ellas ‘ienen la mayor parte de la población.

(1) Hernán Godoy señala cómo, desde aproxiwadamente mediados ac! siglo pasado, la clase alta chilena adquiere rasgos "europeizantes”, particularnente vinculados a la élite liberal;y agrega: 'la contrapartida de la brillante cultura europeizonte de esta élite liberal,fue su distante menosprecio por todo lo ave se vinculaba con ¿a cultura popular chilena'i(op. cit., p.380). Este rasgo, cuyas raices; se remontan largo iempoatrás, fue luego matizado por la irrupción cultural de otras capas y clases en la . ciedad chilena.

(2) Entrevista a Arturo Alessandri Besa, presidente de la Soviedad Chilena de Amigos de la 0-pera. Revista Cosas N° , 1982. :

En esta "elitización" juega radicalmente la ausencia de contrapeso que .la participación de los sectores medios y populares tenian en la dirección de la dinámica cultural. Ya vimos como,en relación al tipo de obras difundidas, se tendía a privilegiar aquellas acordes al gusto y la concepción de las capas sociales altas. . ASimisino, en la "redistribución" efectuada por el Estado de las obras artísticas de la "alta cultura", pesaban decisiVamente las propias demandas de estos sectores por acceder a este "patrimonio cultural... ~

En esta "elitización", incide también la política de "autofinanciamiento" impuesta a los organismos culturales estatales, y que es consecuencia de la concepción que examinamos aquí. Ello tiende a escindir públicos y, al mismo tiempo, a canalizar la mayor cantidad de recursos macia los espectáculos dirigidos a sectores de mayores ingresos.

Volvamos nuevamente a la actividad lírica, que atrae exclusivamente a un público de estratos altos: "Tenemos el aporte de la Corporación Cultural de Santiago, que consiste en dinero,el Teatro (Municipal de Santiago), la Orquesta y el Ballet. lay que destacar que este año se inició la contratación de un coro estable que va a reforzar el coro de la ópera, Esta contribución forma parte de más de la mitad de la Temporada. Pero el resto del financiamiento proviene del público; sin perjuicio de los avisos y auspiciadores que nos ayudan ([(...). Actualmente, tenemos un presupuesto de un millón seiscientos mil dólares para financiarnos".(1).

Por contraste, los recursos dirigidos a finenciar la actividad cultural en las comunas más pobres ~-y popuiares-~ son casi nulos: "Cada vez que hay un concurso a nivel escolar, nos encontramos con gue en Conchali. tenemos artistas brillantes...son - talentos que se pierden" (Corcnel Bernardo Figueroa, Alcalde de Conchalí); "Las mujeres y los jóvenes en una comuna tan pobre y tan poblado necesitan sentirse motivados. ..Quieren aprender.

(1) Arturo Alessandri, entrevista citada.

Están einbotados con la TV, pero no encuentran fórmula para salirse:de eso"(Edita Ramelli, Alcaldesa de Barrancas); "Quisiera traer artistas a la comuna, pero cobran demasiado caro y no es posiole hacerlo" (Jaime Gálvez, Alcalde de La Cisterna)(1).

Finalmente, y muy relacionado con lo anterior, se produce una "banalización y extranjerización" de los contenidos difundidos masivamente, que quedan librados a la acción de una floreciente industria cultural. Este es el resultado de la acción del mercado en este plano, pero también, del sesgo elitista, que tiende a ver en la masificación cultural un signo de degradación y, por lo tanto, un terreno donde no vale la pena incursionar sino para hacerlo objeto de críticas.

> “,..nos enlocuuecen los festivales de la Canción Popular, las Colectas Nacionales transformadas en un gran “snow de la Caridad" y las Contiendas Deportivas. Si la televisión diera el libro sólo la décima parte del tiempo y de la importancia que otorga a cantantes y deportistas, otro gallo nos cantaría.(...) Alzamos nuestra voz contra la subcultura del festival y la telenovela, la alzamos contra las gordas emociones y las pobres mitologias nacionales...".(2).

> "(Florcita ilotuda) "un payaso pintoresco y simpático. Tiene sentido musical y, sobre todo, tiene gracia y el talento de llamar la atención. Pero --hace un gesto desde:rioso-- de esa gente yo no me he ocupado nunca" (3).

Con ello, se abandona el terreno de lo masivo a la "vulgaridad". No obstante, y como han selííalado varios autores (4),la

(1) "Un problema de mercado", reportaje publicado en el Diario El Mercurio, 7 de septiembre de 1975.

(2) Enrique Lafourcade. Discurso pronunciado con ocasión de recibir el premio Haría Luisa Bombal, Teatro Municipal de Viña del ar. Reproducido en revista Pluma y Pincel N°3; marzo. 1983. p.20-22.

(3) Domingo Santa Cruz, entrevista citada.

(4) Ver,, en especial, Umberto Eco, 'Apocalípticos e Integrados ante la cultura de masas", Ed. Lumen, Buenos Aires, 1968- : y a

“cultura de masas" no es, fundamentalmente, una cultura "de" o hecha "por" las masas, sino esencialmente una expresión de la cultura dominante "para" las masas.

De las tres vertientes mencionadas, la que ha tenido una preocupación más notoria por inscribirse en el ámoito de la cultura masiva, na sido la nacionalista autoritaria. soore todo, en el terreno de las manifestaciones culturales dirigidas a sectores populares. ¿llo se expresa, especialmente, en la Nadio Colo-Co--lo, de propiedad estatal. sin embarzo, ello no nace más que reproducir las pautas dominantes de lo popular (1).

En suma, y como ya dijimos, la concepción y la acción artístico cultural del blocue en el poder, tiende, en forma conerente, a escindir culturalmente y, en particular, a reconstituir circuitos típicos de "alta cultura* con un carácter necesariamente eli tista,

Sin embargo, ello no quiere decir gue no existan potenciales fricciones dentro de las mismas vertientes que constituyen el so porte de la concepción oficial.

Hay dos que son evidentes. La primera, es la crítica de parte de la vertiente nacionalista autoritaria nacia la ‘'extranjerización" cultural:

> “Es curioso pensar que es esta mentalidad de isleños, amables y obsequiosos con quienes cruzan mares y continentes para llegar aquí, la gue ha dado fama en el mundo entero a nuestro pueblo, de una carac--terística muy propia, de una muy clara y sencilla idiosincracia, y sin embargo, es esta misma idiosincracia la que hoy se busca alterar al permitir una invasión que va más allá de lo material, de lo

(1) "Tras el lenguaje chabacano y el chiste soez, revestido de populismo, la radio Colo Colo vende cultura dominante como cultura nacional-popular. Su forma de programación persigue el objetivo deliberado de venderle entretención al pueblo, ocultándole sus conflictos y sus crisis. Nada menos que la antítesis de una verdadera cultura nacional-popular'l. Giselle Munizaga, "Radio Colo Colo: ¿Cultura Popular? Revista La Bicicleta N* 7, Julio-Agosto 1980 pág.29. a

> necesario y de lo útil, para transformerse en una dominación de lo extranjero en lo espiritual para hacernos más parecidos a quienes nunca debiéramos parecernos" (1).

El segundo punto conflictivo, se refiere a la oposición ==proveniente de la vertiente nacionalista pero, sobre todo, de la burguesa tradicional---- a la adopción de criterios de mercado en el campo del "arte superior".

> "En el amor y en el arte, el autofinanciamiento es prostitución"(2).

> "impartir y divulgar cultura no es ni ha sido nunca una actividad rentable(...) En otros lugares del mundo, como los países europeos, Estados Unidos O, más cerca de nosotros, Argentina, el Estado subvenciona fuertemente las manifestaciones culturales por estimar que conllevan, en sí mismas,un valor educacional y humanista de tal magnitud or no admite tratos igualitarios a cualquier otra actividad comercial... (3).

Estas tres vertientes se articulan --a veces conflictivamente--- para dar curso a la acción oficial, en todos los circuitos culturales de la sociedad. Sin embargo, es la concepción nacionalista-autoritaria y la "burguesa-moderna" las que proveen los principics más importantes en la dirección del campo cultural. La Concepción "burguesa tradicional", provee más bien un "sentido común de gusto" que un eje directivo. Esto no es extraño si consideramos que las dos vertientes centrales son en gran medida expresión de los actores más importantes del bloque en el

(1) "Cuando idiosincracia se escribe con equis". Alvaro Puga. Diario La Tercera, 16 de octubre de 1980. Pág. Editorial.

(2) Domingo Santa Cruz, entrevista citada,

(3) "La actividad musical en Chile: costos, experiencias, proyecciones. Andrés Podrfauez (Director de la Corporación Cultural de Santiago). Revista Economía y Sociedad N° 7, Noviembre de 1982, pág. 28.

poder --militares y burguesía financiera y Ge sus principales soportes ideológicos: --doctrina de la seguridad nacional y neo-liberalismo.

En la dirección del campo art tistico, es la vertiente "burguesa moderna' la que tiene un peso más importante no tanto por el tipo de arte que pudieran impulsar sus grupos, sino principal-mente porque introduce el criterio de mercado y de eficiencia empresarial en la dirección culturalía autofinanciamiento, por e-jemplo). La vertiente nacional-autoritaria, aún cuando tiene un peso ideológico, no ofrace --como la entecior-- un modo de funcionamiento. Y esto es muy NOT Ene áry si se considera que no existe un arte oficial, es decir, un arte expresivo del pro-yecto y de la visión de mundo del bloque dominante. Je este mo do, la acción cultural oficial en lo artístico, debe necesaria mente limitarse a una selección de los productos culturales de--seables de difundir (1) y a sentar un modo de funcionamiento que permita la dominación del nuevo blocue en el poder, Sundamenta) mente neutralizando a los espacios y difusién de un arte "alter. nativo". En este sentido, el funcionamiento del 'mercado es un buen mecanismo de control.

c) Política cultural.

> "La politica cultural (7 gobierro ha estado dada implícitamente en la acción. H:y una suma de or-ganismos gubernameritales que realizan cultura: el Ministerio de Educación, ias Uniuversidades, los di ferentes Institutos Culturales. Esta Secretaria (de

(1) En efecto, el proyecto burgués-autorita':o no llega a gener >un arte "oficial", comopo-día serlo el arte en las experiencias ascistas. De allí se su accién deba limitarse a seleccionar lo que es más acoerde cor su visión de mundo. Y hay grandes diferencias entre las posibilidades de elección de ¿as vertientes menr.onadas. . El arte que pudiera acercarse a la concepción 'nacionalist. autoritaria es us poco, por no decir inexisten-te. Las corrientes burguesas, al menos, sí tienen una carcidad de manifestaciones ar-tísticas que identifican como suyas (cultura superior). "on ésto, no pretendo afirmar que existe un "arte burgués", sino, simpl=mente, dejar en evi encia lo evidente: que hay cier-tas manifestaciones artísticas que tienden a identificar 1 determinados estratos socio-culturales, aún cuando ellas no sean necosariznente, expresión orgánica de ellas.

pei Culturales) se suma a este quenacer(+...)
vé significa una política cultural? Talvez habría que hablar de política de desarrollo cultural... Si por política cultural se entiende algo así como elavorar un estudio ensavístico acerca de cómo habrá que enfrentar el fenómeno cultural, qué vamos a nacer exactamente en las artes plásticas o en la música, de qué manera se va a estimular la expresión literaria en Chile, yo diría que expresarlo en un papel, como dogma, me parece limitante"(1).

Creemos que sí existe tal política cultural. En primer lugar, porque existe una cierta conceoción de dirección del campo cultural --con las tres vertientes que recién reseiáramos-- que es la que se manifiesta "implícitamente en la acción". Es decir, una cierta definición de qué es y no es cultura y arte, una cierta definición de los modos de acción posible para el desarrollo cultural. sta sola concepción, orienta, casi "naturalmente"la acción oficial y delimita lo que queda fuera del campo. Pero,e:. segundo lugar, sí existen líneas de acción ex¿plícitas, que adquieren un carácter de política. La mayoría de estas líneas pueden relacionarse directamente con la acción oficial en el campo económico, político y social, pero adguterenespeciticidad en este campo.

-- Política de autofinanciamiento: la inmersión de la actividad cultural-artística en la lógica de mercado es una acción explícita y buscada. £n el ámbito cultural --estatal, ello se concreta con la disminución o corte del subsidio público a sus organismos y con instrucciones específicas para obtener fondos que mantengan sus actividades (2). La derogación de leyes que protegían de impuestos a manifestaciones artísticas nace extensivos estos principios al ámbito privado. De este modo, la operación del mercado en el campo artístico se hace norma oficial:

(1) Entrevista a Francisco Alcalde, Secretario de Relaciones Culturales de Gobierno.: Diario La Tercera, 22 de junio de 1980.

(2) Ver parte correspondiente a política económica del régimen

"Si la cultura está bien llevada, puede autofinan--ciarse (...). Los organismos que se ocupan del que nacer cultural tienen períecto derecho a buscar aus picio; los organismos públicos adulecen de falta de presupuesto" (1).

"Los. libros son uno de los cientos de artículos que existen y que fueron sometidos a ese impuesto úni-co (IVA). Era de rigor y legítimo, dada la politi-ca económica en aplicación, que también se les a-plicara" (2)

~- Politica de exclusión: la exclusión de vertientes artístico-culturales y de artistas que detentan ideologías diversas a la oficial es explícitamente sancionada, como vimos, en la legisla-ción y en la práctica. Ya no se trata sólo de la no inclusión de ciertas manifestaciones artísticas dentro de la acción ofi - cial por no coincidir con su concepción de arte. sino de la san ción explícita de la censura, o el exilio: ds

"Desgraciadamente todavía hay sectores de la po--blación que no han entendido la necesidad de bisra-consenso de convivencia dentro del orden y de la Constitución. Por una parte hay elementos que quie ren perturbar el des arrollo de "nile mediante el e-jercicio o la incitación al extremismo, y por otra, nay sectores de afuera y de dentro del país que quie ren desarrollar una gran campaña de explotación a la pornografía, que es inuy activa hoy dia en el mun do. Nosotros queremos librar «a Chile de basura. E-sos son los dos principios por los cuales existe' fa censura. Evitar que el arte sa transforme en una nerramienta de extremismo y violencia, o que se transforme en un medio de difusión de la pornogra-fía y la droga"(3),

(1) Francisco Alcalde, entrevista citada.

(2) Ibid.

(3) Declaraciones de Enrique Campos Menéndez, Director de Bibliotecas, irchivos y Huseos, en Revista Cosas

"(rechazaría ciertas obras) "si fueran atentato-- rias a los postulados enque yo CFE0+.+.. Siempre existió el prisma de que lo que se expresara en u na obra artística no fuera atentatorio a una se - rie de normas dadas por la sociedad.(...) Respecto al exilio, suscribo a la filosofía que, frente a ese tipo de cosas, ha dado el Ministerio del inte~ rien (1)y

"Es importante salirle al paso con hechos a quie-- nes, movilizados por consignas, sostienen que en. Chile lo intelectual está deprimido. Lo que en. verdad ocurre es que numerosos artistas de la plás tica, la música, las letras y otros rubros que a- bandonaron el territorio nacional, se han visto reemplazados por otros. Varió el meridiano, más no por ello la cultura sufrió detrimento. Al re vés: se libró de elementos que hoy arrastran SU. o dio y su amargura por otros continentes" (2).

-- Política de descentralización: en relación con las medidas de fomento al desarrollo de organismos autónomos con nexos dé- biles con el aparato estatal, la actividad cultural estatal tien de a disgregarse, desvinculándose de una dirección central: se pa, refuerza la actividad cultural de las Municipalidades, que crean Sus propias corporaciones culturales; las universidades, por su parte, crean organismos similares, que dejan de depender direc- tamente de las facultades. El Ministerio de Educación, organi- za un Departamento de Extensión Cultural con carácter autónomo. Estos organismos tienden a vincularse más activamente con las iniciativas privadas en el campo artístico cultural, al tiempo que la actividad cultural estatal adquiere un carácter menos homogéneo y más diverso. |

E : - á á i sa
og como vimos, tiende a desviar las demandas del mismo Esta- o hacia organismos sectoriales y, por otra parte, en la medida

(1) Declaraciones de Francisco Alcalde, Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno, Diario La Tercera, 22 de junio de 1980.

92) ble Mac Hale, Nuestra imagencultural". Página Editorial Diario El Mercurio, 10 de Anne to de1975. E

en que se opera con contextos económicos y culturales diversos, tiende a escindir circuitos culturales en términos socio-económicos (en el caso de las municipalidades, ello es claramente perceptible).

Estas son las principales líneas de acción explícitas que el régimen autoritario ha llevado a cabo en el campo cultural(1). Hay que hacer notar, no obstante, que éstas no siempre operan con la misma intensidad y, e veces, se tornan cortradictorias. Por ejemplo, la política de financiamiento de las actividades artísticas a veces entra en contradicción con la lógica de exclusión: varias ha sucedido que expresiones culturales con evidentes potencialidades comerciales no han podido ser difundidas por razones de orden político, en otras ocasiones, la marginación política ha cedido frente a urgencias financieras. Este es, potencialmente, un campo de tensiones.

Por ejemplo, en el área de la comunicación masiva, la mantención de los canales de TV en manos estatales obedece a la necesidad política de control y regulación, lógica que ha primado pese a las fuertes presiones empreseriales por traspasarlos al sector privado o, al menos, obtener la modificación de la ley que impide la propiedad de particulares de canales de TV. La constitución del '81 deja en suspenso esta cuostión, abriendo la posibilidad a la instalación de canales de TV privados, pe: ro ' sujeta a la dictación de una ley específica, lo cual no ha::. ocurrido aún.

Otro campo de tensiones posiblos surge de ls. necesidad de control político ideológico y la "2scentralización de los aparatos estatales, que disminuye 1: posibilidad de control directo sobre aquellos.

De hecho, las políticas culturales apuntan a generar un modelo cultural-artístico donde 1. sanción principal recae en el mercado, en un contexto de restricción pol:tica~autoritaria ge

(1) Estas son, como es obvio, las líneas rás generales. En cada uno de los organismos que actúan en el campo artístico --ya sean estatales o privados-oficialistas-- es posible encontrar políticas especificas(de extensión, promoción «e cierto tipo de actividades creativas o de docencia, etc.).

neral. Pero hay sectores, dentro del mismo bloque dominante, Que se inclinan por una acción más directa y centralizada del Estado en este campo, y que se ubican dentro de la corriente nacionalista autoritaria.

> '...la tarea cultural es parte central de la coordinación interna del propio Gobierno y como tal no puede ni debe ser entregada a la liore empresa" (1).

Se reclama para el Gobierno un papel más activo en la acción cultural hacia el exterior; en el plano educacional y en la difusión masiva. Incluso, se llega a proponer un plan "a largo" Plazo (20 años) de acción gubernamental":

> ',..se puede establecer un programa de estudio que lleva a formular los modelos sociales a que se de--sea llegar con las gener raciones que hoy y en los años sucesivos inician su período escolar. Para ésto, la persona designada a nivel ministerial deberá encabezar una comisión de tres sabios, nom -- brados para dedicarse por un año exclusivamente a analizar y discutir ¡as situaciones y alternativas previsibles, y luego redactar la descripción de los modelos sociales deseables, de los cuales se podrá ir deduciendo las medidas 2 tomar.(...) Una composición ideal sería la siguiente: un representante dei pensamiento universitario; un representante del pensamiento de las FF.AA.; y, un representante del pensamiento económico-energético"(2).

Posición que, por cierto, es contradictoria con la sustentada por los sectores que adscriben más bien, a un rol subsidiario del Estado, dejando la regulación de los procesos culturales al sector privado y a la sanción del mercado:

(1) Corporación de Estudios Nacionales, documento citado, pág. 3

(2) Anteproyecto para la definición de una política cultural". Corporación de Estudios Nacionales. Octubre de 1981, Pág. 24.

me
Es evidente que > un necesario agente
promotor de la por cuanto la naturaleza
y magnitud de la por realizar lo hace irre-
emplazable como Por tra parte, es preciso
tener presentes que supcnen los exce
sos estatistas que derivan de que
el.Estado, por del . poder políti-
CO.” t Vende oción. tr.) Por ello»
junto con ca CUA rai, es Pre
ciso recora obre "todo, pre-
servar +A espíritus" (1)-

Hasta aquí la revisión de les principal es Lcrensformacices ope"
radas en el ámbito adria 1esdae la instauración del
régimen autoritario en nuestro EA + os mecanismos que han
provocado dichas modificaciones son, como hemos visto, en gran
parte rs ultado de la aplicación del modelo ceonémico, politi-
co y social autoritario Heni nO se i¿alad o La importancia de la
sanción del mercado como Ssp pa 4m. Ae Soc iabilicad y sus efectos
sobre los circuitos eulturale S; E cier re autoritario del es-
pacio público y la odds del tejida soci como elemen
tos que impiden o traban procesos de identificación , por lc
tanto, factores de cambio en los actore s sociales, gue desa -
lientan la gestación de expresiones y vision os de mundo de ca
rácter más global.(2).

Gran parte de las trensio rmac - en el ámbi-
to artístico-cultural, cons O de mbios globa-
les que conlleva el proyecto Se crop stante, hemos
podido también delimitar un E y ones --o no-
ciones-- respecto de io ar 18% ry Et : n que debe im-
pulsarse en este. campo, qu E que concurren
al bloque dominante. Este. in faro +0 0 rie de políticas
específicas, constituyen el 0073 srincivios que sus-

AN

(1) op "Política cultural". Página editorial diario El Mercurio, 21 de junio de 1979,

(2) Insistimos en que aquí se ha intentazo delinear un mode! no todas las transformacio-
nes se dan, en la realidad, en coexi tencia temporal y, vor cierto, con la intensidad
que aquí se ha expuesto. Ello pora rar tapo § ha puesto el énfasis en las trans
formacionesy no en los factores de continuidad del orde, anterior; as{ como no se han
considerado las respuestas opositor«s a la instauraci ón lena de este orden, que tienden
a morigerar sus efectos y, en ocasiones, a modificar la acción oficial.

tentan la dirección de los procesos creativos en la sociedad. L ellos van constituyendo un campo donde las transformaciones glo bales adquieren un carácter más próximo y específico a lo cultu ral-artístico.

En términos generales, las transformaciones han operado en el sentido de concentrar las posibilidades de producción y difu- sión artístico-cultural en los sectores que concurren al bloque dominante; al tiempo que se impide estas posibilidades a aque- llos sectores excluídos de aquel. Igualmente, los criterios de dirección cultural se adoptan según las particulares concepcio- nes de los sectores actualmente en el poder, que dejan de ser negociados con los otros. En definitiva, se reorganiza el cam- po cultural y sus criterios de dirección en base a las concep- ciones y los intereses culturales del núcleo en el poder. Y e- llo significa un vuelco radical respecto de los anteriores prin- cipios que orientaran los procesos culturales en nuestrasociedad y el tipo de organización cultural que les servía de sustento, por cuanto éstos eran expresión, justamente, de aquellos secto- res que hoy no sólo no participan del grupo dominante, sino que se sitúan en oposición a aquel.

La profundidad de las transformaciones operadas por este nuevo orden cultural (su capacidad de generar conductas permanentes en un largo período de tiempo) es algo sobre lo cual no cabe a delantar hivótesis: pero si es necesario señalar su eficacia en cuanto al disciplinamiento de la sociedad y a su capacidad de desarticuler respuestas de oposición.

Pero, y pese a la eficacia de estos mecanismos en la modifica- ción de los modos de producción cultural de la sociedad chilena, se han mantenido espacios de organización cultural alternativas y han surgido otros nuevos, donde actores sociales marginados del proyecto autoritario mantienen una cierta identidad colecti- va y formulan visiones alternativas a la dominante. De ellos nos ocuparemos a continuación.

1. MOVIMIENTO ARTISTICO NO OFICIAL

En esta segunda parte, queremos presentar un nuevo actor: ese arte no-oficial, expulsado de los museos y universidades, borrado de los muros, ausente de la pantalla y el dial, apartado de” los grandes escenarios.

Con él, queremos intentar un nuevo recorrido por el paisaje del orden autoritario, Un recorrido cuyo único objeto es describir y, en esa descripción, encontrar algunos puntos que nos sirvan para entender algunos porqués. El por qué el arte se torna, para los marginados del proyecto oficial, una actividad tan importante. El por qué de la formación de un "movimiento cultural, extenso y diverso, pero con una conciencia de unidad. El por qué de la crisis --si es que puede llamársela así-- de este movimiento. Y también el por qué del lento camino de reaparición pública de este arte marginal, despojado ya de su carácter de movimiento unitario, pero cada día con "los papeles más en regla".

El intentar este recorrido supuso, nuevamente, retomar varios elementos de lo expuesto con anterioridad, a riesgo de caer en la reiteración. Porque pensamos que para adelantar algo en la respuesta a las preguntas que nos hacemos, es preciso entender este arte alternativo como la consecuencia de la marginación del orden autoritario y también como una respuesta a aquel. Por ello, también, nos propusimos hacer una exposición diacrónica, que fuera dando cuenta de los distintos momentos de la instauración, auge y crisis del autoritarismo y las consecuentes acciones y respuestas de este arte no oficial.

Esta revisión no pretende ser exhaustiva; sólo señalar grandes líneas. Hay que advertir que lo que se expondrá a continuación es, en su mayor parte, lo que ha acontecido en el plano cultural en Santiago y que su centro es la actividad artística desarrollada, sobre todo, en torno a la música popular y el teatro independiente. Finalmente, lo que se examina aquí no es la creación artística, sino, especialmente, la dimensión organizativa y la concepción de los actores de dicho movimiento.

Dos grandes corrientes convergen en el espacio artístico no oficial. La primera, está constituida por artistas profesionales, independientes o expulsados del ámbito estatal-universitario, cuyo signo común es cultivar expresiones artísticas que, por su

forma y contenido son percibidas como no acordes o críticas al orden autoritario en vigencia. La segunda, es un vasto contingente de artistas aficionados, fundamentalmente ‘jóvenes, que surgen, especialmente, en los sectores estudiantiles y poblacionales.

Como sustento de su actividad, estos artistas van constituyendo espacios donde se realiza la creación y la difusión de su expresión artística, marginados del espacio público oficial. Estos espacios, luego, van articulándose, llegando a constituir un verdadero "microcircuitos" artísticos alternativos. Sobre la base de esta práctica creativa, organizativa y de difusión común, va gestándose y reafirmándose una cierta identidad lo cual, en determinado momento, hace percibir a este arte "no oficial" como un actor homogéneo, con planteamientos y proposiciones comunes : el "movimiento artístico alternativo”,

Estos son los inicios del fenómeno. Su desarrollo y características están marcados por las transformaciones a nivel politico, económico y social, cuyo eje dinámico es dirigido desde lo dominante, y por las respuestas e iniciativas del movimiento político y social opositor. a aquel. Las etapas de este desarrollo es lo que intentaremos esbozar a continuación.

t O a i

de 1973 - 1977 : LA GESTACI © < tri tr Q¡RECIMIENTO

Diversos autores (1) coinciden en indicar que no es sino hasta 1975, aproximadamente, que el proyecto económico del nuevo régimen se define claramente. Incluso, los lineamientos centrales en lo político y social tienen una maduración más tardía. Es por eso que los primeros años del régimen ---73-74-- podrían ser definidos como "reactivos": se tiene claridad respecto de lo que se quiere negar, en base a una restauración de un anterior orden; pero aún no se delinea claramente la fundación de un orden nuevo.

Se inicia así un proceso cuyo punto de partida es la negación del orden político, económico y social inmediatamente anterior, y se intenta la restauración de un orden anterior que, se percibía, había llegado al borde del colapso: "La Junta de Gobierno asumió el mando Supremo de la Nación" con el objeto de "restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad qué - brantada..."(2),

En el plano político, todo lo relacionado con el "régimen marxista" recién despuesto (ideologías, organizaciones, personas) es señalado como enemigo y, como tal, perseguido y destruído. A fin de realizar este reordenamiento, las facultades constituiyente, ejecutiva y legislativa se concentran en la Junta de Gobierno. Se disuelven los partidos políticos, se prohiben las élecéíones de directivas sindicales, gremiales o de cualquier tipo, se instaura el Estado de Emergencia y, con ello, se gobierna a través de decretos-leyes que restringen las libertades consagradas en el Estado de Derecho.

(1) Ver ManuelAntonio Garretén (1981, 1982); oulián y Vergara, 1980.

(2) Bando N° 5, 11 de septiembre de 1973, reproducido en Revista Mensaje N° 284, noviembre 1979, pág. 716.

En el plano económico, aún cuando no se delinea aún un modelo, se inicia un proceso de restauración: "Ha llegado la hora de poner término a la monumental farra a que el país fue llevado por el régimen marxista y durante la cual se derrocharon irres ponsablemente los recursos de la nación. La tarea que tenemos por delante es muy difícil y dura: restaurar la capacidad productiva de la nación, recuperar los años perdidos, corregir las distorsiones existentes, aumentar las inversiones y el ahorro, sanear moralmente un sistema corrompido..."(1). Las primeras medidas adoptadas, ya comienzan, sí a señalar el curso futuro: se devalúa la moneda, se liberan los precios, se restringen los salarios (no otorgando reajuste); se implementan las prime ras rebajas arancelarias, se dictan normas que permiten el fun cionamiento de un mercado de capitales, un nuevo estatuto de inversión extranjera; y comienza la devolución al sector privado de las industrias, tierras y bancos cuyo control había asumido el Estado o había sido entregada a sus trabajadores.

Aún cuando el proyecto no está claramente delimitado, las intenciones de los gobernantes de gestar una revolución profunda =-y por lo tanto, de no ser un gobierno sólo de transición-- sí se hacen manifiestas con prontitud: "Nuestra misión es. abrir una nueva era en nuestra historia Patria, proyectando hacia el futuro un régimen político estable y creador. En el mundo moderno existen dos tipos antagónicos de sociedades como modelos posibles: las llamadas socialista e inspirados en el marxismo-leninismo y las que anhelan un desarrollo económico compatible con la justicia social y la libertad politica. La Junta Militar rechaza a ambas,(...) nuestras metas son la unidad nacional; la concepción cristiana Sobre el hombre y la sociedad; el Estado debe estar al servicio de la persona y no al revés, por que el fin del Estado es el bien común general; un conjunto de condiciones que permitan a todos y cada uno de los chilenos alcanzar su plena realización personal. Para ello debe respetarse el derecho de propiedad privada y la libre iniciativa en el campo económico: una inspiración nacionalista, realista y pragmática, que no se oponga a la universalidad. En resumen: nos proponemos como objetivo fundamental la reconstrucción para ha cer de Chile una gran nación..."(2).

(1). Declaraciones del Ministro de Hacienda, contralmirante Lorenzo Gotuzzo, octubre 1973. Citadas en Revista Economía y Sociedad, N°7, noviembre de 1582, pag. 9.

(2) Declaración de Principios del Gobierro de Chile, marzo de 1974. Citado en revista Ercilla N° 2.041, 11-17 de septiembre de 1974, pág. 11.

La exclusión política, afecta de manera inmediata al ámbito artístico. Por una parte, se expropian los medios de comunicación de tendencia izquierdista, se establece un rígido sistema de censura, queda expresamente prohibida la difusión pública de ideologías, expresiones artísticas o cualquier tipo de pensamiento calificado de izquierdista. Incluso, la posesión de "literatura marxista" --categoría en la cual se incluía una vastisima gama de producciones científicas y literarias-- era duramente penada. En general, toda expresión simbólica que se percibía -- aún vagamente-- vinculada a un "arte izquierdista" o popular, era negada. Las expresiones folklóricas, por ejemplo, se vieron radicalmente excluidas del espacio público, por haber sido recogidas por el movimiento musical que apoyó al gobierno anterior. La quena se transformó en un instrumento "sospechoso"; y más aún la poesía de Pablo Neruda ---muerto en sep= tiembre de 1973-- cuyas "Memorias" tardaron muchos años en ser leídas por los chilenos.

Esta negación alcanza también a los propios artistas, muchos de los cuales sufren los efectos de esta situación “de guerra",

En el caso de la Nueva Canción Chilena, sus principales exponente son condenados al exilio (Quilapayún, Inti Illimani,Angel e Isabel Parra, Gustavo Becerra, Gitano Rodríguez, Charo Cofré y muchos otros) o la muerte (Víctor Jara). El 25% de los teatristas abandona el país (1). Decenas de artistas plásticos son exonerados de sus cargos en aparatos estatales (universidades, museos) y deben salir de Chile. La situación se repite en el campo de la literatura, poesía, el cine, la danza. Ello da lugar a lo que luego se llamara la "cultura chilena en el exilio", una diáspora creativa cuya presencia es signo permanente de la profunda negación de los anteriores principios constitutivos de la cultura nacional.

Los aparatos estatales, bajo control militar --universidades, canales de televisión, radios, escuelas, etc-- son sometidos a una "tarea de limpieza", cuyos resultados son la inmediata ex-

(1) Entre ellos, la Compañía de los Cuatro, Del Angel, Aleph y otros. Ver María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius; "Diez años de teatro en Chile". CENECA-University of Minnesota, 1982.

pulsión de un gran contingente de intelectuales (artistas,cien tíficos, académicos, profesionales en general) de los aparatos culturales controlados por el Estado (universidades, colegios, medios de comunicación, etc.). Alrededor del 30% de los docen tes universitarios fueron expulsados de las universidades chi- lenas entre 1973 y 1978 (1); en la Escuela de Teatro de la Uni versidad de Chile se despide a la mayor parte de los actores de planta, en tanto son exonerados o abandonan los estudios el 50% de los alumnos de dicha escuela (2).

Prácticamente la totalidad de los conjuntos artísticos con los que las universidades contaban para desarrollar su labor de ex tensión, deben ser drásticamente reestructurados (3) Asimismo, se desarticulan las instituciones vinculadas e un arte popular o aficionado(4).

En medio de esta febril tarea de ordenamiento, se realizan in- tentos de "reconstrucción de lo nacional": así, se rescatan per scnajes históricos, pensamientos y expresiones artísticas que corresponden a los valores patrios, a este "ser nacional" hasta entonces negado (5).

En la televisión, aparecen algunos programas de corte "naciona lista, que apelan a mantener una movilización activa de los sec tores de apoyo al régimen( ). Se recogen figuras artisticas co mo los Huasos Quincheros o los De Algarrobal, que copan el espa

José Joaquín Brunner: "La Cultura Autoritaria en Chile", op.cit,
a E e A

(2) María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius: op.cit.

(3) Es el caso del teatro de la Universidad de Chile, del de la Universidad Técnica, por ejen plo. Algunos conjuntos, simplenente desaparecen por motivos politicos: la Opera Nacional Chilena, dependiente del IEM, desaparece en 1975

(4) Por ejemplo, la ANTACH-—que llegó a agrunar a 350 conjuntos ceatrales aficionados--;y,en general, los organismos estatales que les otorgaban auspicioípor ej. CORA, INDAP,etc., para el sector cultural campesino).Setermina con la Escuelz Musical Vespertina(UCH).En general, todas las escuelas universitarias de arte se ven sujetas a una drástica reestruc turación, la más clara de las cuales es la ex Escuela de Árces de la Comunicación de la UC, que queda reducida a Escuela de Teatro en 1976.

(5) Como Bernardo O'Higgins y, especialmente, Diego Portales. Ver Giselle Munizaga y otros: "El Discurso Público del General Pinochet, 1973-75". Trabajo inédito, 1979.

(6) En realidad, este período es donde, con mayor claridad, se hace presente la concepción que denomináramos "nacionalista-autoritaria" en el plano artístico. Algunos de los programas de TC de esta tendencia, son Chile, pais del huaso: Zangolondango;Show de la Primavera;pro gramas de CEMA-Chile (Secretaría Nacional de la Mujer).

cio auditivo junto a la canción española "Libre", que se transforma en verdadero himno oficial. Sin embargo, es un período de baja actividad artística, no obstante algunas presentaciones --nacia fines de 1974-- de la orquesta sinfónica y algunas exposiciones de pintura, principalmente centradas en los "precursores" -—-Valenzuela Llanos Somerscales, Juan Francisco González, Rugendas--. Como bien lo expresa un documento oficial, refiriéndose a la activided plástica en ese período: "La extrema susceptibilidad que a menudo reina en el mundo del arte, se logró superar enfocando tácitamente el fuerte de la actividad hacia las retrospectivas" (1).

Sin embargo, y a pesar de la radical exclusión de símbolos y actores sociales y políticos vinculados al pasado reciente, este momento mantiene una cierta continuidad con aquel, en el sentido en que no se prefigura un nuevo escenario ni nuevos actores llamados a llenarlo.

Mientras, los intelectuales y artistas expulsados del ámbito estatal y/o excluídos del espacio público, comienzan a generar nuevos espacios de creación y de difusión. A nivel de la base Social, se inicia una germinal expresión artística aficionada, especialmente dentro de los estudiantes y en los sectores poblacionales. Algunas esporádicas manifestaciones artísticas semi-Públicas (peñas en universidades, por ejemplo) son acalladas. No es sino' hasta dos años de transcurrido el golpe militar, que este arte silenciado comienza a hacer oir nuevamente su voz.

1975 : el punto de partida

Es en este año y como respuesta a una aguda crisis recesiva(2), que los rasgos centrales del modelo económico, algunos de los cuales se esbozaron en el período anterior (preeminencia de la Propiedad privada, disminuciór. del rol estatal, apertura al co

(1) "Seis Años de actividad cultural en Chile: 1974-1979". Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Editorial Lord Cochrane, 1980, pág. 5.

(2) "En 1975, el PGB se redujo en un 16,6%, la producción industrial cayó en tasas cercanas al 25% y el desempleo aumentó hasta exceder, a comienzos de 1976, el 20%. La tasa de inversión bruta también sufrió una fuerte caída, llegando a representar menos del 10% del PGB". P.Vergara, op. cit.,pág. 5.

mercio exterior, liberación de precios, etc.) adquieren la coherencia propia de un modelo,

El Estado reduce. drásticamente el gasto --el gasto fiscal, que llegaba al 43% del PGB en 1373, desciende al 27% en 1976 (1)-- y se acelera el traspaso de empresas y bancos en poder de CORFO al sector privado. Se desarrollan medidas para favorecer las exportaciones, así como se implementa una rebaja progresiva de los aranceles. Fundamentalmente, se sientan las bases para hacer del sector financiero el sector dinámico : se dictan normas tendientes a liberalizar esta actividad y, se incentiva el traspaso de fondos del sistema nacional de ahorros y préstamos (SINAP) hacia el sector financiero privado (2).

La decisión de imponer una "economía social de mercado" coincide con la consolidación de un núcleo hegemónico en la conducción del Estado, conformada por una élite tecnocrática "proveniente de organismos financieros internacionales o universitarios, irrestrictamente adheridos a las doctrinas de Milton Friedman y de la escuela económica de Chicago y cuyos miembros progresivamente fueron intercambiando posiciones con los grandes grupos financieros"(3) y el sector militar, en el que se consolida el liderazgo del Ejército, crecientemente personalizado en la figura del General Pinochet, quien asume el titulo de Presidente de la República,

Pese a esta central definición, aún no son decisivos los efectos del 'modelo en marcha", en lo económico; en lo político, sólo hasta 1977 se define un itinerario de institucionalización del régimen. Nos encontramos, entonces, en un período de transición : se na definido lo esencial --aún cuando queda el terreno político abdierto-- pero todavía no se han producido transformaciones radicales en la operación misma de la sociedad.

Esto es esencial para entender las respuestas que se dibujan desde los sectores de oposición. En lo esencial, éstos inten

(1) Exposición del Ministro Jorge Cauas, Noviembre 1976. Citada en revista Economia y Sociedad, N°7, Noviembre de 1982.

(2) Se congelan los VHR, principal instrumento del SINAP y, de este modo, se faculta el traspaso de fondos al mercado de capitales privado.

(3) Manuel Antonio Garretón, op.cit., pág. 15-16.

HO BAP Pe cOn

tan reconstruir formas de organización anteriores, sobre la base de los sujetos sociales existentes antes del golpe: los es - fuerzos se dirigen a reconstituir, por ejemplo, el movimiento estudiantil o sindical, al tiempo que se vela por la supervivencia de las estructuras partidarias tradicionales. El factor represivo se ve como el principal obstáculo y, de hecho, esta ac-- ción "restauradora" tiene un relativo éxito.

En este período empiezan ya a escucharse públicamente ciertas voces desde sectores de oposición, con críticas dirigidas a la conculcación.gubernamental de los derechos humanos. La evidente intervención de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en todos los ámbitos de la sociedad chilena; la visibilidad de sus acciones, genera un clima adverso en sectores eclesiásticos, que comienzan a jugar un rol fundamental en la crítica y oposición al régimen militar. El atentado a un político de oposi - ción fuera del país y el asesinato de Orlando Letelier por a - gentes del gobierno chileno (1975) implican también fuertes presiones internacionales sobre el régimen.

sn este contexto, y ya.con algunas discrepancias públicas entre los propios partidarios del régimen, el General Pinochet, define --Chacarillas, 12977-- ciertos plazos para la "normalización política", que anteriormente permanecían en la nebulosa, de a- cuerdo a la decisión oficial de ceñirse a "mezas y no plazos". Chacariilas fijó un itinerario gue definía una etapa de recuperación (hasta 1980); otra de transición (desde 1981) que contemplaba, en su primera fase, una cámara legisletiva sin representación popular; y en el segundo, dos tercios de los componentes de ésta serían electos y se nonmoraría un jefa de Estado hasta: 1991. En esta fecha, se elegiría un presidente por voto popular directo, en el marco de una democracia "autoritaria, prote= gida, tecnificada y de auténtica participación social'"(1)

(1) "De Chacarillas a la caída de Cubillos", Revista HOY, edic:ón especial; 22 de mayode 1980, pág. 9. -

a) La acción oficial.

El 'año 1975 marca también el inicio de una preocupación ofi - cial más explícita respecto de lo artístico-cultural. A fines de este ajo, se crea una comisión cultural, integrada por re-- presentantes del Ministerio de Educación, de las Universidades, de la Secretaría General de Gobierno y de la Dirección de Bi - bliotecas, Archivos y Museos. Las tareas asignadas a esta co- misión --—dependiente del “inisterio de Educación y de la Aseso ría Cultural de la Junta de Gobierno-- era la proposición de proyectos en las siguientes áreas: 1) la de definir la políti ca específica en el área cultural que deberá aplicarse en los distintos niveles del Sistema Nacional de Enseñanza; 2) propo- ner las medidas necesarias para que la comunicación y difusión culturales sean lo más efectivas posibles; 3) promover un a- nálisis de los planes Y programas de estudios dentro de la edu cación en general y sugerir a los organismos técnicos competen tes las modificaciones que convengan con el objeto de reforzar- los o ampliarlos, en lo relativo al área cultural (1).

Esta tendencia apunta a que los organismos gubernamentales asu man un papel más activo en la dirección cultural. Suc resul- tados, son una reestructuración del Ministerio de Educación(en 1978), que pasa a llamarse de Educación y Cultura y que man - tiene un departamento estable de extensión; una agilización de la creación de bibliotecas y museos, dentro de una óptica de regionalización; Y, finalmente, un fuerte impulso a la "recu- peración y conservación" del patrimonio cultural histórico.

En estos intentos, se percibe una cierta continuidad con la la bor que nistóricamente desemper6é el Estado en lo relativo a ex tensión cultural. Se manifiesta también una acentuación sobre lo nacional y sobre la conservación de un patrimonio histórico, así como la intención explícita de incidir, sobre todo, en los niveles de la educación primaria y secundaria. De alguna mane ra, esta última tendencia Fesponde al tipo de ordenación cultu ral que se acerca más a la concepción nacionalista autoritaria.

(1) Diario El Mercurio, 1° de agosto de 1975.

Sin embargo, ella es matizada y, en gran medida, modificada en sus objetivos, por una concepción de la dirección cultural que proviene más bien de los sectores de la burguesía financiera, que tienden a colocar el eje en el sector privado y la regulación del mercado en los procesos culturales.

Otra de las preocupaciones oficiales respecto de lo artísticoO» cultural, derivan directamente de los problemas que enfrenta el régimen en su política exterior. De allí que uno de los €” jes de .la acción oficial --sobre todo en los años 75-76-- 'resl da en impulsar un intercambio artístico-cultural con otras naciones.

> “Chile está enfrentado a una sistemática ofensiva internacional que se empeña en demostrar, entre Q tras cosas, que en el país la cultura ha desfallecido con motivo del régimen militar. En el plano interno esta apreciación se derrumba porque la opinión pública es testigo del florecimiento intelectual que cubre amplios espectros. Pero en eu frente externo no se divisa una acción múltiple en caminada a proyectar la cultura chilena en el rango que le corresponde"(1).

Concluida, en gran medida, la tarea de control de la disidencia interna, y sometidos a una restricción presupuestaria, la actividad cultural de los centros estatales empieza a reactivarse. Las universidades reanudan sus labores de extensión y docencia, luego de desarticular aquellos aparatos vinculados a una concepción "popular" del arte y seleccionar cuidadosamente docentes, repertorios. e intérpretes.

En 1975 la Universidad de Chile reinicia sus espectáculos al aire libre en el Parque Forestal,' los conciertos educacionales en el teatro IEM y: las giras anuales de la Orquesta Sinfé nica por; el-Norte-y Sur del pais. El teatro de la Universi = . dad, reorganizado bajo el nombre de Teatro Nacional Chileno, comienza sus presentaciones. Igual cosa sucede con la Univer sidad Católica. OE a

(1) "Nuestra Imagen Cultural". Tomás Mac Hale. Página editorial, diario El Mercurio, 10 de agosto de 1975. »

El curso de la actividad cultural impulsada desde algunos de los organismos estatales, empieza a perfilarse.

“Se percibe un cuidado extremo en la selección de repertorios, que tiende a privilegiar obras de carácter "universal" sobre aquellas nacionales. El teatro de la Universidad Católica,por ejemplo, se vuelca al montaje de teatro clásico español y francés (Calderón, Lope, Moliere) pese a su tradición (desde 1957, el 100 % del repertorio eran obras chilenas). El Teatro Nacional, por su parte, también monta predominantemente obras extranjeras en este período. En el ámbito de la música docta ocurre algo similar.

Este rasgo podría ser explicado en parte por lo álgido de la situación política, donde cualquier referencia a la situación nacional, por lejana que esta fuese a la situación actual, podría interpretarse en este sentido.

Sin embargo, parecen ser los primeros indicios del carácter "e--litista y extranjerizante" que adquirirá parte de las actividades culturales estatales, como consecuencia de la reorientación de aquellas hacia los sectores sociales altos. En esta opción inciden dos factores muy relacionados: uno es el tipo de concepción del arte del sector socio-cultural que se hace cargo de la dirección del aparato estatal --alta cultura universal---, que se une a los imperativos de financiar las acciones artísticas pú - blicas --arte como bien transable--- y que obliga a apelar a un público de altos ingresos, cuyas demandas culturales coinciden con este "arte culto universal" (1).

Talvez el ejemplo más claro sea lo ocurrido en el Teatro Municipal. Dependiente de la Municipalidad de Santiago, el teatro pasa a ser dirigido por una Corporación sin fines de lucre, la cual organiza espectáculos con ayuda de organismos privados y estatales. Desde 1975, se inician en el Teatro las Temporadas Líricas --organizadas por la Sociedad de Amigos de la Opera--

(1) A decir verdad, el fenómeno tiene varias facetas, que no siempre dan por resultado una acción similar. Por ejemplo, la necesidad de financiamiento de los teatros universitarios, se resuelve por la vía de captar un público estudiantil-secundario, lo cual acerca su actividad a la clásica extensión. En el caso del Teatro de la Universidad. Católica, el 70% de su público son estudiantes secundarios. (Entrevista a Hernán Larraín, Vicerrector de Extensión, revista la Bicicleta NO3, Abril-Mayo 1979, pág. 28).

con un montaje de aproximadamente cinco obras anuales, cuyas principales figuras son, en su totalidad, extranjeras (1). I-gual cosa sucede con el ballet: entre 1974 y 1977 actuaron en el Municipal más de 15 elencos de danza extranjeros, y las pri meras figuras para los montajes nacionales también fueron trai das de fuera del pais, (entre ellos, Margot Fonteyn, el Colón de Buenos Aires, Elliot Feld Ballet, Alvin Nikolais). Esta po lítica contrasta fuertemente con la anterior, donde la preemi-nencia era de figuras nacionales y donde se montaban espectacu "los de la más diversa índole (por ejemplo, música popular).

Este giro se hará luego más fuerte en el período de auge del modelo económico, y dice relación con la transformación del rol estatal, que tiende a abandonar parcialmente sus funciones re-- distributivas y a trasladar el eje de la acción cultural hacia el Área privada. "TIE

La empresa privada en el campo artístico empieza a tener una mayor gravitación. Su participación, iniciada con auspicio de concursos en el ámbito de la plástica (Colocadora Nacional de Valores, Fundación del Pacífico; BHC), recibe un impulso impor tante con la creación de los Amigos del Arte (1976). Su auspi cio a diversas iniciativas (universitarias, Agrupación Beetho-ven, temporadas líricas, exposiciones, etc.) no hace más que esbozar una tendencia que se acentuará en el período posterior.

El período se 'cierra con una política activa de recuperación "del patrimonio nacional (rescate y restauración de monumentos nacionales, organización de archivos históricos y política de fundación de bibliotecas) que contrasta con una orientación cre cientemente transnacional de los medios de comunicación de ma-" sas (radio y TV, especialmente)(2) y con una voz de alarma: Las Zornadas sobre el Libro y la Cúltura, organizadas por la Univer "sidad Católica(3) arrojan un bálance desalentador: en 1965 se editaron 1.497 títulos en Chile, en 1975, 518. Los doce millo-

(1) Esto generó un conflicto con los cantantes nacionales, que se oponían a la contratación de figuras extranjeras en detrimento de los cantantes nacionales. ..f£ste conflicto impli có la no realización de la temporada lírica durante el año 1974. 7

(2) Un informe del Departamento de Televisión de la Universidad Católica señala quede las 310 horas semanales que transmite en promedio nuestra televisión, el 61.4% son dramáti-cas... y de este porcentaje, sólo un 4,6% es nacional". El Mercurio, 26 de abril, 1978.

(3) El Mercurio, 30 septiembre de 1977.

nes de dólares que, en 1969 se destinaron a la e
libros, descienden a tres millones y medio en 19706. Se
ta, asimismo, un dramático descenso en ape dt ao ab
La prensa bautiza el fenómeno como el "apagón cultu .

1) El arte marginal

Al margen de las preocupaciones de los círculos oficiales, expresiones artísticas de evidente continuidad expresiva con aquel arte negado --la música de raíz folklórica, el teatro y la poesía crítica-- comienzan a surgir. Diversos artistas, expulsados del ámbito estatal y/o excluido del espacio público por motivos político-ideológicos, se reúnen en torno a nuevos espacios de creación. Nace así una profusión de grupos teatrales independientes, talleres de poesía, literatura o danza(1.)..

A nivel de la base social --especialmente en poblaciones y en centros estudiantiles-- surgen manifestaciones artisticas aficionadas, que comienzan a escucharse y verse en actos publicos sectoriales y gue, pronto, dan origen a talleres y organizaciones culturales.

Sin duda, fue el arte la expresión primera y visible que surge desde los grupos que se oponían al orden autoritario. Este fenómeno obedece a dos factores: El primer de ellos es que lo artístico es, en un momento inicial, uno de los pocos discursos alternativos a lo oficial posibles de ser emitidos. El discurso político, por ejemplo, es radicalmente excluído y alcanza casi la totalidad de lo posible de ser tematizado (lo económico, lo social, la represión, los derechos humanos, etc.).

(1) El golpe militar produjo la desaparición de algunos grupos, y creadores del espacio público nacional: es el caso, por ejemplo, de los grupos y artistas que fueron exiliados. Pero también desarticuló muchos grupos creativos, que vuelven a constituir nuevos. En el caso del teatro, luego del golpe sólo subsisten dos compañías teatrales independientes del período anterior (Ictus y Lucho Córdova). El resto son desintegradas por distintos motivos, y sus miembros crean nuevas compañías (por ejemplo, Imagen, Le Signe, Los Comediantes, etc.). En el caso de la canción, algunos sobrevivientes del movimiento de la Nueva Canción Chilena (Pedro Yáñez, Illapu, Quelentaro, Tito Fernández) continúan en actividad, pero, en general, los conjuntos musicales sufren este proceso de desintegración nueva articulación (Barroco Andino, hymará, Curacas).

Sin embargo, esto no es lo central. Sí lo es que: lo artístico jugó desde el primer momento un papel central en la reconstitución de un habla común, de idertidades colectivas; la música “de raíz folklórica, el teatro y la poesía críticas, mentaban un habla, un pasado simbólico radicalmente excluído y negado en el nuevo orden. En este sentido, era una suerte de memoria histórica, donde los sujetos sociales se reconocían en una identidad común. Ejercicio de habla, de identidad: tal es el papel que desempeñó el discurso artístico en el orden autoritario.

En segundo lugar, la constitución de espacios en torno a lo artístico, fue una respuesta primaria a la desarticulación del tejido social provocada por el autoritarismo. Dichos espacios, entonces, aparecían como instancias de reconstitución de "'sociabilidad", organización y acción.

La proliferación de estos espacios va gestando circuitos de comunicación y creación disgregados de lo público-oficial. Se produce así una profunda división: por una parte, un discurso público-oficial que circula a través de los medios masivos;por otra, un discurso de "catacumbas', que se construye y circula en múltiples lugares de la sociedad. :

El cierre de los medios masivos a las expresiones artísticas elaboradas por los artistas profesionales hace que estos también recurran a circuitos en la base social para difundir sus creaciones. Esto, no sólo como una alternativa al cierre de la difusión masiva de su quehacer, sino también por una identificación primaria con los sectores sociales en los cuales dichos espacios eran gestados. De alguna manera, la estrécha vinculación que se produce entre el artista profesiona 1,la base social y los artistas aficionados en dichos’ espacios, obedece a una busqueda de un "público natural", ante la ruptura de los vinculos comunicativos antes ror (especialmente,- por medio del aparato estatal). :]

1975 es también una fecha decisiva para el arte no oficial. Por una parte, es el inicio de la aparición de nuevos creadores que se unen a los que ya, antes del 73; ejercían un oficio artístico. La mayor parte de los grupos teatrales y musicales se gestan a partir de 1975, ya no sólo como rearticulación de antiguos grupos, sino con la incorporación de un nuevo contingente de

creadores --en su mayoría jóvenes---, muchos de los cuales optarán luego por ejercer la actividad artistica en forma profesional. Por otra parte, comienzan a gestarse las primeras organizaciones artisticas, que proveen una base para la difusién y la creación de este arte. A fines de 1374, nace el Grupo Camara Chile, dirigido por Mario Baeza, que organiza, con ocasión de la semana Santa, un festival de música sacra en Lo Barnechea. Allí, por primera vez luego de largo tiempo, la quena y el charango vuelven a escucharse, interpretando a Bach y a Vivaldi.

Ese mismo año, náce la Peña Dolía Javiera; y los Servicios Culturales Puelche (Vicaría Zona Sur). Estos, se tiansforman en puntos :de difusión de este arte "alternativo", así como en espacios de creación y docencia, que acogen, en sus talleres, a jóvenes aficionados. :

Desde allí en adelante, el crecimiento de organizaciones,-grupos creativos, talleres, etc. va en aumento.

En 1975, hay 30 compañías teatrales independientes funcionando. Entre ellas, compañías profesionales (ICTUS, Lucho Córdova, Imagen, Le Signe, Los Comediantes y otros) y semi-profesionales, desprendidas especialmente del ámbito estudiantil-universitario (1). Gran parte de ellas, hace un teatro crítico, de oposición al orden autoritario.

En el ámbito de la música popular, sucede algo similar: a los antiguos cultores vinculados, ye a la Nueva Canción Chilena, ya a la música folklórica (Illapu, Quelentaro, Tito Fernández, Richard Rojas, llano Acevedo, Congreso, Pedro Yáiiez,. Gabriela Pizarro, Jorge Yáñez, Chamal, Margot Loyola y muchos otros), se agrega un contingente de jóvenes músicos: Barroco Andino (1974), Ortiga (1975) Aquelarre (1975), Canto Nuevo(1975), Mayarauco(1975); Wampara (1974), Cantierra (1975), Santiago del Nuevo Extremo(1977); Antara (1977), Eduardo Peralta, Osvaido Leiva, Isabel Aldunate, Capri y muchos otros.

(1) Ver M.L. Hurtado y C.Ochsenius op,cit.,. y, en general, trabajos en el área artística realizados en el Centro de Expresión e Indagación Cultural y Artística (CENECA), Chile.

En el ambito de la plástica, se articulan grupos creativos en torno a talleres o galerías: taller de Artes Visuales(1974); Galería Central de Arte(1975), Galeria Epoca (1975) Galeria Espacio Siglo ¿X (1976), Taller $01 (1975); Imagen (1975), Cromo (1977) y Cal (1977). En el ámbito literario, se multiplican los talleres (Postdata, Andamio, Chiloé y otros).

también se gestan eSeacios de difusión de la creación de estos artistas: teatros (La comedia, Del Angel. Bulnes, etc.), sello Alerce(19785), Productora Nuestro Santo ---que constana. de. un pro 3rama radial, productora de espectáculos y talleres de músicos aficionados--- (1977) diversas delas (Javiera,1975, La Fragua,1276; La Parra, 1975; Del Cantor, 1976: Canto Nuevo, 1975; El Yugo, 1977; Del Alba, 1977, La Siembra, 1577; La Tertulia, 1977, y varias otras, generalmente de corta existencia.

Asimismo, se generan espacios que unen difusión, creación y a2 cencia, como los Talleres 566(1275); Centro Imagen (1977); Taller Contemporáneo (1977)

En suma: organismos que actuaban como espacios de articulación creativa: de comunicación artista-oúblico(difusión) y de reprg-ducción del movimiento cultural (formación de jóvenes artistas; docencia).

Junto a dichos espacios, surgen organizaciones de carácter cultural en los sectores estudiantil-universitario y poblacional" A partir de ellas, se promueven actividades culturales, a la vez que se relaciona a los estudiantes o pobladores con el contingente artístico más profesional. En el ámbito estudiantil, surgen tempranamente los Talleres Culturales Universitarios (1975) con estudiantes provenientes de las universidades de Chile, Católica y Técnica. Posteriormente, nacen la Agrupación Cultural Universitaria (ACU, Universidad de Chile, 1977), y. Ja Agrupación de Talleres Culturales (ATC, Universidad Católica, 1978). En el ámbito poblacional, surge una vasta organización cultural estrechamente vinculada a la estructura solidaria sustentada por la Iglesia Católica, y tiende a tener una. estruc--tura zonal. Entre las de aparición más temprana; cabe destacar a : Departamento Cultural de la ¿ona Sur (DECU), arta Agrupación Cultural Santa Marta (Zona Oriente) y a la Agrupación Difusora del Arte (ADA).

También en este período nacen agrupaciones: artísticas de carác ter más profesional, como la Agrupación de Músicos Jóvenes (1977), la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ, 1977) que suman su labor a los sindicatos artísticos u organizaciones profesio nales pre-existentes (SECH, SIDARTE y otras)¥

Más que hacer un listado de organizaciones. (generalmente injus to, por las involuntarias omisiones), nos interesa destacar 1a rapidez con que se produce la reconstitución de una base orgá- nica que faculta la creación y la difusión de este arte críti- co; así como el tipo de respuesta cultural vigente en el perio do: desmembrados los canales normales de comunicación y expre- sión pública, la tendencia es a reconstruir espacios propios, donde lo esencial es rescatar y preservar un patrimonio cultu- ral que se percibe amenazado.

"Abrir un nuevo canal de expresión de la música folklórica y popular latinoamericana. Crear una nueva fuente de trabajo para los artistas que en tregan su capacidad a la tarea de mantener vivo el patrimonio culturel de nuestro pueblo. Posi- dDilitar la presencia de la mayoría del público con un valor de las entregas al alcance de esa mayoría. Estas son las motivaciones que hicie- ron nacer los "Recitales Nuestro Canto".(...) Usted también puede participar en esta hermosa y patriótica aventura. Su presencia regular y la difusión de esta iniciativa entre los suyos, será su mejor contribución al rescat2 de los valores de nuestra cultura popular"(1).

"La expresión, la cultura, la creación son la uni dad más grande, cue hace a la persona cada vez más hombre, más acto: de su propia experiencia (...). El arte no nace sólo. Aprende ‘del. trabajo lo mas digno del hombre: su capacidad de transformar y de crear(...) La creación nos une; nos expresa; nos hace entender. Queremos ser expresión y traba JO. Queremos entregar y aprender. Queremos Fesca= tar y crear"(2), : A ene AN

(1) Programa de Recitales Nuestro Canto, 1977,

(2) Programa de los Encuentros Juventud y Canto, 1977.

"La Agrupación busca dar cauce a una perspectiva común: la de desarrollar y difundir aquellas expresiones artísticas que broten de nuestra experiencia, de nuestro medio ambiente y de nuestra lengua, de nuestra ciudad y nuestra tierra:. del hombre chileno'(...). "El arte gue no recoge estos elementos sólo es, para nosotros, mero espectáculo. Queremos un arte que dé cuenta de nuestra forma de vida"(1).

La motivación inicial de esta "explosión artística" es, entonces, la mantención de una identidad cultural amagada.. Sus sectores se sienten continuadores de una tradición artística: anti'gua y fuerte, donde lo popular, lo latinoamericano y la postsción crítica frente a la realidad, son los elementos centrales.

En segundo lugar, la práctica artística se transforma, para miles de personas, una forma básica de expresarse, de decir lo que no pueden expresar con otros lenguajes.

"Yo cantaba hace muchos afios, en mi pueblo. Pero sólo me "largué de frentón" después del 73 (antes habían tantos cantores), porque vi la necesidad de nacer algo, de decir, de hacer un reclamo, por ejemplo, por Victor Jara. Asi empecé. Porque es buenc guardar silencio por respeto, pero no cuando hay muchas cosas que decir" (2).

"Más qe nada, nuestro objetivo es difundir el folklore, tratar de expresar la misma música de todos. Llegar a la gente, a nuestra gente, a la que saludamos todos los días, con la que trabajamos. Es la ne.cesidad de expresar lo que uno hace y siente, y co=laborar' y compartir con los otros"(3).

(1) Programa de la Agrupación Folklórica iviraltaría (luego ACU, Universidad de Chile,,1977.
(2) Declaraciones de Griselda Núñez (la Batucana), citadas en "Encuentro de Canto Poblacional", Anny Rivera y Rodrigo torres, CENECA, 1981.

(3) Declaraciones de conjunto Voces Americanas, en el documento arriba citado.

A nivel de los lenguajes artísticos, lo'que marca el periodo no es, precisamente, la innovación, sino muy especialmente el rescate y preservación de un "patrimonio cultural'“negado en la esfera publica, y una creación en base a los moldes expresivos del pasado reciente, Significative- al respecto es que lo central en los actos culturales opositores fueren figuras-símbolos, como Violeta Parra o Pablo Neruda. En la música, el teatro, la plástica, la literatura, se alude al quiebre, al dolor, pero al mis-- mo tiempo a un pasado luminoso que, de una u otra manera, se pro yecta hacia el futuro. Ml

Por cierto, los lenguajes artísticos están fuertemente prisioneros por la censura imperante, que demarca estrechos límites. a lo posible de ser expresado. Ello da lugar a un lenguaje de claves y lugares comunes, donde lo que no es posible de ser expresado se dice de manera metafórica o alegórica. Ello da un. cariz distinto a la creación del período, pero. nó alcanza a ser úna real innovación respecto de los lenguajes anteriores.

En esta tarea de rescate y preservación de une cultura popular, y de defensa del derecho a expreserse, se prócuce una conver +) gencia en este movimiento cultural alternativo de- sectores de raíz "laica" y cristianos. En efecto, gran parte de les organizaciones culturales --en especial, las de sectores populares-- funcionaron como organizaciones ce la Iglesia Católica, principalmente. Este encuentro, por cierto, no es casual. Más allá de explicaciones simples que atribuyen este “enómeno a la seguridad que brindaban las instituciones eclesiásticas frente a la posible represión gubernamental, éste también se produce por una suerte de ‘acercamiento natural, dada la presencia eclesiastica, sobre todo en sectores populares, y en un cierto "ethos" co man: el derecho a la vida y a la paz. La defensa de los derechos humanos, asumida por instituciones de -g.esia, sin duda re coge las demandas y las esperanzas de grandes sectores. de la.” población,.que se ven sometidos a constante3 restricciones gubernamentales.

Hacia fines del. período --1977-- la cantidad de organizaciones y la presencia pública de este "arte marginal" había crecido” notablemente. Los recitales, actos culturales, exposiciones, se hacían cada vez más masivas (por ejemplo, se realizaban fre. - cuentes actos en el Teatro Caupolican, con capacidad para 8.000 personas), a la vez que se multiplicaban los actos sectoriales. De alguna manera, se intentaba reproducir las ante rio

res formas de organización y difusión cultural. Este arte mar ginal, expresión primigenia de una identidad cultural y de un decir emégado, comienza a percibirse como una fuerza, capaz de interpelar al oficialismo, y ve en la organización --y en la suma de éstas-- su principal fuente de sustento. 4

> "Por el aritmético camino de la suma: una mano más otra, una idea y una voluntad más otras, un amor a la luz clara y firme del día, más. otro..."(1).

Estas caracteristicas de continuidad con el pasado reciente, tanto en términos de los lenguajes expresivos como en el plano de la organización cultural, sin duda no es casualidad: respon de --digamoslo una vez más-- a una situación de negación más que de fundación de un nuevo orden. En este sentido, los modos anteriores conservan su efectividad, ya que la realidad que les dió origen es, aún silenciada y sumergida, real.

La reacción oficial frente a este "arte alternativo" varía durante este período. Por una parte, se mantiene en forma constante la represión contra diversos artistas(2); por otra, se ignora sistemáticamente las manifestaciones de este "arte al - ternativo" en cuanto a difusión masiva se refiere.

sin embargo, cuando estas manifestaciones artísticas comienzan a tener una presencia pública --o semipública-- mayor, se produce una cierta apertura de los medios de comunicación masiva a algunas expresiones culturales alternativas, específicamente en el campo de la música popular.

En 1976-77, se genera lo que se llamó el 'boom andino'. El fenómeno, liderado por el ts íllapu, implicó la difusión masiva de música de raíz folklórica andina, fuertemente negada en el primer período por su cercanía expresiva con el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, y pese al evidente éxito comercial del fenómeno, este fue súbitamente excluído de los medios de comunicación, en cuanto queda en evidencia el carácter contestatario de este tipo de músicay, especialmente, de sus intérpretes. ; 2

(1) Programa de la Semanapor la Cultura y la Paz, 1977. ir.
(2) A modo de ejemplo, en 1974 se apresa y luego se exilia al grupo teatral Aleph, por presentar una obra --Á! principio existía la Vida-- con evidentes referencias al periodo anterior. En 1975, el pintor Guillermo Núñezes apresado y exiliado por exhibir una muestra plástica dondediversos personajes y objetos aparecian enjaulados.

Luego de este episodio -—que grafica la contradicción ocasional entre una lógica comercial y otra lógica más política-- se acentúa la exclusión de expresiones artísticas contestatarias en los medios, así como la represión a las actividades culturales. El quiebre entre dos "elreuites culturales", se hace patente.

en 1978 - 1981 : LA TRASNFORMACION DE LO REAL

Este período podría caracterizarse, con propiedad, como la etapa de definición, consolidación y mayor éxito en la implementación del proyecto autoritario. Esta etapa corresponde, en sus caracteristicas gruesas, a las transformaciones reseñadas en la segunda parte de este trabajo. Por ello, solo haremos un breve recuento, destacando aquellos factores relevantes para la conformación del paisaje cultural dominante y sus efectos sobre lo alternativo.

En el plano económico, la operación del modelo definido dos años antes, comenzaba a transformar significativamente no sólo la economia, sino las relaciones sociales en la nación. Luego de dos años recesivos, la economía experimenta un repunte, con una lenta recuperación de los niveles de salarios, producción e inversión, aún cuando no es sino hasta fines del período, ‘que estos alcanzan niveles similares al año 1970 ibe

De los cambios económicos globales nos interesa destacar dos. El primeroes la sostenida alza en las importaciones de bienes de consumo no alimenticios: de 114,4 millones de US $ ent 1977 61, estas crecen a 410 millones en 1977; 410,7 en 1978, a 528,7 en 1979, para alcanzar los 737,5 millones de délares en 1980(2).

(1) Ver Pilar Vergara, op.cit.

(2) P.Vergara, ibid., pág. 15.

Esta importación masiva pone a disposición de la población una gran cantidad de bienes de consumo a precios más bajos que los nacionales, y con grandes facilidades crediticias para su ad - quisición. Congruente con esta expansión de la oferta, se des- pliega un impresionante aparato publicitario para incentivar el consumo de los nuevos bienes y servicios. La inversión publici taria anual llega a alcanzar los 300 millones de dólares en 1980, representando el 1% del PNB (1).

Este despliegue de bienes de consumo junto al aumento de mensa jes publicitarios --cada vez más sofisticados-- generan la ima gen de un país moderno, a la altura del consumo de cualquier nación desarrollada y con la promesa de la dorada vitrina --al menos como promesa--- abierta para todos.

El segundo, es la expansión del comercio y de las actividades de servicio modernas (marketing, computación, publicidad),así como la modernización en los métodos de gestión y administra- ción. Este fenómeno acrecienta la imagen de progreso socie - tal y, sumado al despliegue de bienes de consumo, la imagen de éxito del modelo impuesto,

En el plano político y de las relaciones sociales, se realizan definiciones importantes. Se ponen en marcha las "moderniza - ciones", iniciadas en 1979 con el Plan Laboral, nuevo esquema de relaciones pára el movimiento sindical, que impide las ne- gociaciones conjuntas y, por tanto, los procesos de unidad sin dical de carácter sectorial o nacional. Le sigue, en 1980, la nueva instituciónalidad universitaria, que fija también nuevos marcos a la organización estudiantil, abriendo canales restrin- gidos de participación e inaugurando modos de organización que tienden a perpetuar el control autoritario de los centros de estudios superiores. A ellas les siguen la reforma previsio- nal(1980) que traspasa el manejo de los fondos previsionales des de instituciones públicas al sector privado. Posteriormente se implementa la reforma de la educación básica y media, delegándo se el control de'gran parte de establecimientos públicos a las

(1) Valerio Fuenzalida: "La televisión chilena en la década del 80. CPU, 1981.

municipalidades. También en el área de la salud, se implementan medidas tendientes a traspasar los establecimientos hospltalarios a manos privadas.

Estas transformaciones apuntan ya no a negar, sino a ofrecer an nuevo sistema de relación entre los individuos, estableciendo campos específicos, modos de negociación, participación Pesolución de conflictos fuera del área estatal, impidiendo asi Su proyección nacional.

En el plano político, también este período trae definiciones Y importantes. El año 1978 se inició con una "consulta nacional donde, con el pretexto del aislamiento internacional del pais y en una situación de conflicto latente con Argentina, se buscó la legitimación del General Pinochet por medio de la votación masiva. Los rasgos personalistas del régimen se acentúan en este período.

A fines del mismo año el General Gustavo Leigh --representante de la Aviación en la Junta de Gobierno-- así como la mayor parte de los generales de la Fuerza Aérea, deben pasar a retiro forzoso por discrepancias internas. Los informes de la Comisión Ortúzar, creada expresamente para proponer reformas constitucionales, intensifican el debate en torno a la institucivnalización del régimen (los plazos y la forma).

Paralelamente, sube el tono de las críticas a los excesos re= Presivos del régimen. El descubrimiento de las tumbas colectivas de Lonquén y Laja (1978 y 79) desencadenaron masivas movilizaciones callejeras. En 1980, el asesinato de un estudiante de Periodismo y el rapto de varias personas por parte de fuerzas de seguridad, generaliza estas criticas hacia sectores a - dictos al. régimen. A estas presiones se suma el crecimiento de la organización laboral y estudiantil, pese a las restricciones. :

Estos factores precipitan la definición de un itinerario político, que se concreta en la Constitución aprobada en 1980 y puesta en vigencia en Marzo de 1981. En ella, se asegura la prolongación del régimen militar al menos hasta 1989, al tiempo que medidas transitorias facultan el uso irrestricto de mecanismos represivos. En el articulado definitivo, se asegu

ra la continuidad del modelo económico, y se fijan las normas de participación y funcionamiento del sistema politico: una "democracia autoritaria" con exclusión definitiva de los partidos izquierdistas y participación popular restringida en Ta designación de autoridades.

La culminación del proceso de institucionalización implica también cambios en el movimiénto opositor al régimen. Según Manuel Antonio Garretón (1), hasta el Plebiscito de 1980 la oposición política al régimen "privilegió el eje de sobrevivencia, mantención y reproducción de su aparato organizacional y de la constitución de un frente que se plantee como alternativa al régimen militar". Luego del plebiscito, el tema del derrocamiento cobra fuerza, paradojalmente, en el momento en que se hacía más patente la desarticulación social y donde los referentes tradicionales de organización y acción parecían carecer de sentido. Ello, porque el plebiscito, y la movilización masiva de la oposición en esta coyuntura --—la más alta desde 1973-- marcan el agotamiento de un tipo de acción política basada en la reconstrucción y acuerdos entre estructuras partidarias. La pregunta es cómo enfrentarse al problema del términos del régimen y la reconstrucción de un "sujeto social profundamente a transformado por la acción desarticuladora de este régimen. El tema del derrocamiento violento es puesto en la discusión desde el exilio por el PC, lo que provoca un distanciamiento con la DC y realineamientos en una izquierda fragmentada organizacionalmente".

a) Un país en fiesta.

En el campo de las actividades estatales, se acentúan las tendencias ya esbozadas en el período anterior. Las municipalidades --en particular, las que cuentan con mayores recursos-- comienzan a jugar un rol. cada vez más preponderante en la organización o promoción de actividades artísticas, principalmente, muestras de plástica, conciertos de música docta y presentaciones de danza. Las universidades, disminuídos sus presupuestos,

(1) W.A.Garretén: "Evolución política del régimen militar...'". Las citas han sido tomadas de este mismo texto.]

mantienen --aún reducida-- su labor de extensión (conciertos, Presentaciones teatrales, ciclos de cine-arte), frecuentemen- te auspiciada y/o co-organizada con otras instituciones (Ami- 80S del Arte, empresas, municipalidades, institutos bi-nacio- nales, etc.). Durante este período, sin duda la entidad más activa en el terreno de la extensión cultural es el Departa- mento de Extensión del Ministerio de Educación y Cultura, que Organiza exhibiciones de plástica en distintas ciudades del pais; conciertos itinerentes con la participación de grupos mu Sicales nacionales y extranjeros y presentaciones teatrales también a lo largo de Chile, para lo cual se creó una compañía £Special: el Teatro Itinerante(1).

En términos generales, disminuye la presencia pública como mo tor principal de la actividad artística y ésta denota el ses- go más elitista y menos nacional que ya hiciéramos notaríe):; Las Variables financieras adquieren mayor peso sobre la deter minación de la actividad pública, al tiempo que se le otorga un mayor espacio a la iniciativa privada en la promoción y determinación de las dinámicas artístico-culturales. La con- cepción predominante es bien expuesta en la siguiente opinión:

> "El Estado puede y debe asumir una responsabili- dad frente a los bienes que, teniendo el carácter de públicos y reportando beneficios a la colecti- vidad, no constituyen en el corto plazo un nego- cio rentable para los particulares. Este es el caso de las actividades recreativas y diversiones públicas como el deporte y la preservación de la naturaleza y, por cierto, de la cultura (...) Lo anterior no quiere decir que la asignación direc

(1) Es imposible detallar aquí las actividedes culturales oficiales. Un completo resumen puede hallarse en "Seis Años de Actividad Cultural en Chile: 1974-1979", Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980.

(2) La editora estatal --Gabriela Mistral-- es licitada en 1978, al igual que Chile Films. En las actividades culturales públicas del período, se observa una baja presencia de obras nacionales; su centro de gravedad es casi sin excepción el''arte culto" y gran parte de ellas se dirigen hacia un público de alto nivel socio-económico (Ver el docu- mento citado arriba).

ta de recursos públicos a la promocion cultural constituya la única o mejor solución o que ¡ella sea excluyente de otros medios. De hecho,::las organizaciones voluntarias de los particulares han comprobado ser muchas veces mas eficaces y postti-vas que la intervención estatal. También es nece-sario tener presente que si la destinación de fon-dos públicos a fines culturales puede ser necesa-ria y productiva, tiene un costo e implica la as signación de recursos a éste en desmedro de. otros Objetivos. Por ello, la decisión que se adopte en esta materia obliga a ponderar dichos costos y beneficios, ios cuales deben se xr cent aS oe co nocidos por la opinión pública" (i e

Congruente con esta reducción del papel del Estado en la vida cultural, se produce el incremento d=1 rol del mercado: en la determinación de la "oferta cultural" es decir, de los produc= tos culturales susceptibles de difusión o venta masivz. Nacen así empresas artísticas, especializadas en diversos segmentos de público, Algunas se orientan hacia un público de gustos 'refi-nados', montando espectáculos de música docta o popular con fi-guras de relieve mundial; mientras otros se dirigen al show de más fácil consumo. El ‘negocio del espect&acu!ls' alcanza nive-les antes no vistos: un empresarico santiaguins construye una lujo a sala de espectáculos de «un costo de cinco millones de dólares)(2), en el cual se montan, principalmente, comedias mu sicales; el "teatro envasado", con altísimos costos de produc-ción, es también un fenómeno que se desarroll.3.en este perfodo,.

Los medios de comunicación también orientan su programación y producciones con un criterio prioritariaments de mercado;.. las-. encuestas de sintonia pasan a ser los factores determinantes de la programación. Hacia 1972-80, el auge de las importacio-nes y con él, la venta masiva Je nuevos equipos de reproducción de sonido e imagen, genera cambios en las estructuras de recep-ción y producción comunicativa. (por ejemplo, auge de las radios

(1) "El Estado y la Cultura". Página editorial, diario El Mercurio, 29 de junio de 1981.

(2) Teatro-Casino Las Vegas.

FM), al tiempo que implica un aumento de la emisión de programas culturales "envasados", de menor costo.

Hacia fines del período, la imagen dominante del país transmitida a través de los medios masivos, muestra cambios sustanciales. La programación televisiva, por ejemplo, combina gran cantidad de programas "envasados" (especialmente seriales, teleseries y "comics" infantiles, cuyo origen principal es Estados Unidos y Japón), con programas nacionales, cuyo eje es el Show internacional" y el "concurso" (1).

El "boom" televisivo del período son los shows musicales, transmitidos directamente desde un cabaret, restaurant o teatro. En She el público, formado por gente de clase social alta --entre el cual se halla usualmente a altas personalidades de gobierno, O figuras destacadas del mundo del espectáculo o del deporte-- goza de un espectáculo de "nivel internacional", con primeras figuras traídas de fuera de las fronteras. En suma, una imagen que bien podría homologarse a la imagen del pais/ prdéspePO y despreocupado. En fiesta(2).

La actividad comercial experimenta un aumento notable. Santiago se llena de "caracoles" y "shopping centers"; mientras niños y adolescentes concurren masivamente a los nuevos locales de entretenimientos electrónicos(3), bailan al compás de la música "disco" (predominante en la programación musical de las radios)

(1) En los programas concursos, la participación del público está motivada y orientada hacia la obtención de beneficios materiales (premios); mientras la entretención reside en la identificación que se produce con el ganador: la posibilidad de "tener' queda así abierta a cualquier. persona. En este período se produce también la "explosión" de la Polla Gol.

(2) Brunner sostiene que en estos momentos, donde prima una sociabilidad centrada principalmente en el hogar,.la televisión cumple un rol fundamental de sustitución --viciada-- del espacio público de la sociedad. Ver: Vida cotidiana, sociedad y cultura...'", op.cit.

(3) En 1979, se gastaron más de tres y medio millones de dólares en la importación de entretenimientos electrónicos. El 74% de los estudiantes (entre 7% básico y 4% medio) asiste a salas de entretenimientos electrónicos. El 27% de los encuestados asiste entre 3,5 y 6 horas a la semana, es decir, casi todo su tiempo libre. Un jugador gasta, como promedio, 90 pesos semanales. Proyectando el gasto de estudiantes varones, el gasto en juegos asciende a 11 millones de pesos en una semana:al año, unos 15 millones de dólares. "Flipper a la caza del estudiante". Revista del Domingo, diario El Mercurio, 4 de mayo de 1980,

y consumen las hamburguesas de los recién inaugurados ""burguer-inn". La imagen del país'en "reconstrucción" luego de una ardua lucha en contra de la 'tirania', pasa a segundo plano, mientras se perfila en el primero la dorada vitrina del consumo,

Los «sectores populares son sistemáticamente excluídos de este escenario. Su presencia en los medios de comunicación masiva se reduce a las páginas policiales, a su participación en concursos de diversa índole o como objeto de las políticas oficiales de "erradicación de la extrema pobreza". Las manifestaciones artistico-culturales de corte popular prácticamente desaparecen del espacio público. Significativo al respecto, es la no difusión en Chile de la música "salsa", pese a su probado éxito en los mercados internacionales. Consultados los programadores de medios (1) respecto de esta contradicción a las pautas mundiales, adujeron en su mayoría una razón contundente: sonaba

demasiado "rasca, pupulachera",

b) Movimiento alternativo.

El movimiento cultural alternativo, por su parte, pasa en este período por dos etapas muy distintas: entre 1978 y 1979, el auge; a partir del 80-81, el descenso de su actividad y la rearticulación de sus componentes y formas de organización. y

Entre 1975 y 1980 se formaron en Santiago más de 70 organizaciones culturales de diverss índole, más de la mitad en el sector poblacional. El número de actos culturales "contestatarios" era extraordinariamente alto: se calcula que el promedio de actos 'solidarios' en poblaciones era, semanalmente, de unos veinte o treinta. En 1279, sólo el conjunto folklórico de la Zona Oriente había realizado 50 presentaciones en dicha zona; en SéntaaGema se organizaron alrededor de 40 actos artísticos: la Vicaría Pastoral Obrera organizó 30 actividades culturales. Asi-

(1) Entrevistas realizadas por la autora a programadores de radio y TV en el curso de 1980.

mismo, el número de artistas aficionados crecía en forma constante: en 1979 existian aproximadamente 500 grupos de músicos aficionados en poblaciones santiaguinas, en tanto los teatrales ascendían a unos ochenta. (1).

En este momento de auge, también hacen su aparición los actos Masivos en lugares públicos, ya no de caracter sectorial o local (estudiantil, poblacional, sindical, etc.) Entre muchos Otros, cabe mencionar los 2 realizados en el teatro Caupolicán; las Semanas vor la Cultura y la Paz, efectuadas en Parques públicos de Santiago: los recitales Nuestro Canto en el teatro Cariola,

No sólo el número de organizaciones y de actividades crece en este período. También el público que sigue a este movimiento lo hace de manera impresionante. Como indicadores, cabe mencionar el ciclo de recitales Nuestro Canto que, durante dos anos consecutivos, organizaron recitales semanales con una asistencia promedio de 1.000 personas. Los actos mencionados en el teatro Caupolicán --festivales Alerce; festivales de teatro Y Música de la ACU, recitales del conjunto Illapu, encuentro de Canto Campesino-- atrajeron un público que oscilaba entre las 5 y 8 mil personas. Los múltiples actos solidarios, contaban con una asistencia que variaba entre 50 y 300 personas. Los teatros independientes también mostraban cifras de público importantes: "Lindo país esquina con vista al mar", de Ictus, contó con 40 mil espectadores, al igual que "Tres Marias y una Rosa'"-—-TIT--; "Viva Somoza", de el teatro Imagen, unos 20 mil (2).

En el ámbito comunicativo, los micromedios --pequeños boletines-- proliferan en sectores de base. Nacen en el período 40 boletines universitarios y 21 sindicales (3). Hace1su apari-

(1) Estos datos han sido tomados de distintas publicaciones de CENECA, en especial, del "Encuentro de Canto Poblacional",ya citado; de "El canto popular en los canales de difusión", Carlos Catalán,CENECA,1980, "Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional", Carlos Ochsenius CENECA,1981 y "El Público del Canto Popular", AnnyRivera, 1980.

(2) Los datos de público teatral han sido extraídos de "Dramaturgia y realidad nacional" pon.encia presentada por Hans Ehrmann al Seminario de "Teatro Chileno en la Década del -80'", publicado por CENECA,1980.

(3) Ver Giselle Munizaga : "Prensa Sindical y Universitaria:¿Un fenómeno de comunicación alternativa" CENECA, 1981.

ción la revista cultural La Bicicleta, a la que luego se suman CAL y OJO. Las revistas APSI y ANALISIS debutan en el piano de la actualidad nacional,

Además de la gran actividad cultural, lo peculiar de este período es el carácter crecientemente "centralizado" de aquella Oz. ¿SN términos más exactos, su tendencia a articularse en organizaciones cada vez mayores y de elcance nacional, asi como a proyectarse cada vez. más masivamente enel cspacio público.

En 1978, nace la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), organismo de carácter nacionel que pretendió agrupar a la mayor parte de las agrupaciones culturales existentes, y proyectar lí -- neas de desarrollo al "movimiento cultural alternativo". hai convocatoria inicial de este organismo, sefialia que

> ‘La UNAC pretende ser La expresión viva de las bases artistico-culturales de nuestr a sociedad, las que entendiendo el dificil trance por el que atraviesa la cultura, ha dado vida a variados organismos: musicales, literarios, teatrales, plásticos; etc., los mismos qué hoy se pliezan a la formación de la UNAC, para reivindicar el pensamiento yla creación libre, El carácter un:tario y globalizador.de la UNAC, «seré en definitiva el que nos conduzca paso a para e compartir los problemas y a. intentar resolver!cs, Problemas: hasta hoy sin solución y que tanto daño hen ace. reasáúo al desarro= llo cultural de Crile". Los objetivos generales de la nueva orgarizacién, eran 1) Univ or y coordinar a leas agrupsciones. y personas’ je las distintas áreas artísticas: 2) ser «xpresión 'unitaria” de. los interescs = inquietudes del ‘movimiento cultural: 3) Velar vor que la croación artística es... té al servicio del hombre;., 4, Promover y reivin-: dicar los derechos y deberes e los artistas; 5) Promover actividades que tiendan a la-unidad de todo el. movimier to artístico; 6) Incentivar el desarrollo de los artistas tento profesional como aficionedos; 7) Crear instancias de reflexión y análisis sobre los problemas de la cultura" (10%

(1) Documento de Constitución de UNAC,1378.

Esta concepción, que de.alguna manera intentaba conciliar una suerte de "frente artístico"(con un sesgo político-ético)(1) con reivindicaciones de carácter gremial de los artistas,’ | profesionales (en ese sentido, con rasgos de organismo sindi-. cal), es ilustrativa acerca de las formas de oposición desa- rroladas en el período que mencionáramos con anterioridad. A UNAC se integra una gran cantidad de organizaciones cultura- les, entre ellas:Talléresme Artes Visuales, Agrupación de Ar- te JOven, Federación de cineastas; Galería Espacio Siglo XX, Agrupación de Músicos Jóvenes, Teatro Imagen; Unión de Escri- tores Jóvenes, Agrupación Cultural Santa Marta; Sociedad de Escritores de Chile;Crupo Cámara Chile; Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos: Teatro Ictus, SIDARTE; Sello Alerce, UNAC mantiene también contactos con organismos culturales de diversas ciudades del país.

Se ha ido gestando así, lo que denominamos un "movimiento" cul tural. Sus miembros comparten una visión crítica de la reali. dad política y cultural vigente, cuyos puntales podrían resu- marse “en:

E Oposición a la situación de censura y persecusión del pensamiento y del arte disidentes.

aS Oposición a la desprotección de la actividad artística, dejándola vulnerable a los dictados del mercado.

-- _ Oposición a los procesos de elitización en el campo ar- -- tístico.

-.- Oposición a los procesos de transculturización.

En suma: este "movimiento artístico" recoge gran parte de los antiguos principios de la concepción cultural que primara en

(1) En la convocatoria inicial a la formación de UNAC,se lee: "Un grupo de! intelectuales, artistas y agrupaciones culturales,(...) se han propuesto crear un amplio frente, para salvaguardar estos valores permanentes; con el nombre de Unión Nacional por: la Cultura" due UNAC. 1978. E A

nuestra sociedad: la libertad de creación y expresión; la protección a un arte nacional y los principios de democratización cultural. De esta manera se siente continuador de una tradición cultural 'de nondas raices. Nuevamente el documento UNAC citado nos servirá a modo de ejemplo: .

"La UNAC llama a todos los artistas, intelectuales y organizaciones culturales a integrarse en un gran trabajo cultural en. pro de la continuidad. de nuestra vida intelectual, inspirada en <uestra. historia y en los principios que el. mundo contemporáneo considera imprescindible para su desarrollo".

En el plano de la creación, persisten las formas creativas anteriores, aún dentro de una gran diversidad. En realidad, parte de los integrantes de este movimiento cultural comparten ciertas escuelas artísticas o formas expresivas comunes, donde se percibe una fuerte tensión hacia lo nacional, lo popular y lo latinoamericano (1). Sin embargo, la unidad básica no es tanto un "tipo de arte", sino, esencialmente, un arte que se plantea críticamente frente a la realidad existente, y que reivindica su derecho a expresar libremente dicha realidad.

No obstante esto último, en el momento de auge se percibe, dentro de los artistas, una suerte de unidad que sobrepasa las naturales diferencias de lenguajes, y no se manifiesta con fuerza la separación entre escuelas artísticas en disputa. Incluso, en el caso de la plástica, 2S posible dejimitar algunas lineas creativas comunes: incorporación de teztos uso de la foutografia, trabajo interdisciplinario y tendencia a realizar obras de carácter contingente pero abierto(2). En:el:ámbito teatral, prima un teatro testimonial de contingencia y un teatro que se acerca críticamente e develar la lógica autoritaria(3),

(1) En el caso del "Canto Nuevo", hay una evidente vinculacién con la Nueva Canción Chilena, con el folklore. De alguna manera, se reconocen ciertas raices creativas comunes(por ejemplo, Violeta Parra).

(2) Osvaldo Aguiló: "La plástica chilena durante la década de! 70". Documento CENECA | 1983.

(3) Ver M.L.Hurtado y C.Ochsenius: "Diez años de LOGE Oo; ees" Oeel be

Este movimiento artístico no sólo recoge de la tradición sus concepciones, sino que también sus formas de acción corres - ponden a la acción que, nistóricamente, habían ido decantando los diversos movimientos sociales: por una parte, la suma pro- gresiva de voluntades para constituir un movimiento fuerte;por otra interpelar a las autoridades, presionando por la satis - facción de sus demandas. Los pronunciamiento públicos de or- ganizaciones culturales se suceden; cartas con cientos de fir mas(1) solicitando libertad de creación o la restitución des” protecciones tributarias, reciben sólo dos respuestas oficia- les: el silencio o la represión.

Desde los inicios de este período, la prensa oficialista comien za a llamar la atención de las autoridades acerca de lo que de- nominan "organizaciones de fachada" para desarrollar activida- des políticas "subversivas":

> "También en el frente cultural se acumulan accio- nes comunistas concertadas. El propio Luis Corva lán ha reconocido que el folklore, en la actual coyuntura chilena, es un factor político agluti- nante.(...) Con sospechosa frecuencia surgen nue vos conjuntos "artísticos", se organizan festiva- les, parten al exterior actividades del "canto po pular" en torno de lo cual hay sincronizados mo- vimientos de agitación"(2).

Incluso los actos organizados por la Iglesia Catélica son mo- tivo de suspicacia: “La manifestación estaría siendo organiza da por grupos de la ex UP, que han allegado algunos cesantes, personas vinculadas al grupo de los Diez y una suerte de aus picio de la Vicaría de la Solidaridad, Se ha detectado que algunos elementos de esta última organización estarían contra

(1) Por ejemplo, el Comité de los trabajadores de la cultura por la recuperación democráti- ca de Chile (Septiembre 1980) que incluía una larga lista de artistas, --entre ellos, 4 premios nacionales de arte--, ex-rectores de universidades, filósofos, literatos,etc.

(2) "La ofensiva esmunista".Página editorial, diario El Mercurio,10 de junio de 1978.

tando conjuntos folklóricos tales como Antara € lliapu, para darle a la manifestación un pseudo carácter artístico(1):

Esta actitud de denuncia se mantiene con fuerza hasta el año 1981, aproximadamente, y se relaciona con. la percepción - des de los círculos oficiales y no oficiales-- del carácter de "movimiento", organizado y unido, que en este período adquieren las actividades artísticas no oficiales:

> "Si los sectores marxistes, o quienes ellos controlan, se empeñan en seguir utilizando la pantalla cultural para llevar a cabo tareas de otra índole, deben afrontar entonces, la edopción de medidas legales por el gobierno, el cual tiene el deber de hacer respetar el orden público, valor juridico que es esencial en una scciedad, como el receso político, que reviste carácter transitorio. EL que el disfraz utilizado haya sido una fachada cultural carece de relevancia, pues las ectividades intelectuales no tienen carácter privilegiado cuando. se trasgreden la juridicidad vigente"(2).

La represión a las actividades culturales no oficiaies, consecuentemente, se acentúa durante este período, afectando más a organismos que a personas o actividades aisledas(3).

La crisis

A fines. del año 79 y principicse del 80 se manifiestan los síntomas de agotamiento de estas formas de expresión y organiza“ción. Los indicedores son varios: disminuc ón del público asistente a los actos culturales; desaparición de organizaciones culturales: pérdida de la homogeneidad al interior de los mismos creadores; búsqueda de nuevos lengu-.jes para dar cuenta de una realidad que se percibe transformada.

(1) Diario La Segunda,11 de agosto de 1978.

(2) "Activismo encubierto",Página Editorial, diario El Mercurio, 16 de junio de 1980. En el mismo tono de denuncia, ver "La oposicién disfrazada",reportaje de revista Qué Pasa N°474: 15-21 de mayo de 1980.

(3) Durante los años 78-79-80, especialmente, se prohibe la realización de gran catidad de actos públicos(homenaje a Pablo Neruda; festival Alerce, recitales diversos --Nuestro Canto, Agrupación Cultural Santa Marta--etc.); y se presion: a diversas organizaciones, por la vía de la intimidación directa o por presiones de tino económico(sanciones tributarias,etc.).

La mayor parte de las peñas desaparece (sólo subsiste una), así como gran cantidad de talleres, organizaciones culturales y grupos creativos, especialmente semi-profesionales. Pero las más afectadas son aquellas organizaciones de carácter nacional y los actos masivos"centralizados"(1). Mueren la UNAC UEJ, Agrupación de Músicos Jóvenes; la ACU debe replantear su quehacer. Se terminan los recitales en el Caupolicán o en el Cariola, así como los actos porla Cultura y la Paz.

Las explicaciones a la crisis proliferan. Algunas hacen hincapie en la represión que, por cierto, alcanzó niveles altos durante ‘los años 78-79.

En segundo término, se menciona la incapacidad de las organizaciones culturales alternativas --en especial, de los espacios de difusión y docencia-- para enfrentar la difícil situación económica(2). que impone la urgencia del financiamiento. En particular, el cierre de las peñas se explica fundamentalmente por este factor.

En tercer lugar, se alude a la relativa incapacidad de los creadores de captar nuevos públicos, apelando a ellos con nuevos temas, y, en esta misma dirección, se recalca el "cansancio del público. estable" del movimiento cultural.

En cuarto lugar, se habla de los efectos de la apertura de nuevas formas de organización en los ámbitos estudiantil, poblacional y sindical, lo cual habría restado un contingente de personas a las actividades cuiturales, que habrían desempeñado un papel sustitutivo de dichas formas de participación.

Más allá de la verdad o falsedad de estas explicaciones tentativas, ellas son motivadas por un hecho evidente: que las formas organizativas y expresivas en las que se sustentara el "movimiento cultural alternativo", pierden su adecuación anterior, al menos, en lo que respecta a la formación de un "amplio

(1) Ver Carlos Catalán: "El canto popular en los canales de difusión en 1980".CENECA, 1980.

(2) Esta situación se ve agravada por factores de carácter político, como la discriminación oficial al otorgar excención de impuestos a las actividades de organismos no oficialistas (DL 827).

frente cultural". Se abre así un período de desconcierto,donde los creadores: cuestionan sus formas expresivas, y los "organizadores'", la forma orgánica del trabajo cultural.

> "De repente nos encontramos en un país(...) que no nos pertenece, que no 'se entiende durante mucho tiempo...y es muy difícil escribir, a no ser que sea en metáfora, en pesadilla, en elementos simbóicos que ni siquiera uno entiende(...). Frente e sos cambios, frente a un país que uno recién empieza a reconocer, una capital que es difícil de recorrer, porque hay como una historia borrada a través de ella, una historia de fantasmas, un mundo que se quedó como esos Juguetes, detenidos, y que uno no puede sacar a flote(...). Uno realmente se ve perdido acerca de qué escribir ahora" (1).

> ",..en estos últimos años, tembién Chile ha cambiado (...). Y si han pasado cinco añios en los ave prácticamente no se ha publicado, es de alguna forma porque cada escritor está buscando una adecuación a esta nueva realidad, y creo que vamos a conquistar al pulico solamente en 1% medida en que 7 seamos capaces, a través de nuestra literatura,de nuestra creación, de identificar de alguna manera esta nueva realided que estamos »ercibiendo y que estamos aquiiatanco de alguna forma"(2),

El rescate de un patrimonio cultural, la reiteración de simbolos y formas expresivas gestadas en el pasado reciente. “parescian perder efectividad, o, al menos, no dar cuenta cabal de una realidad chilena que, crecientemente, se percibe transformada. La apelación a un pasado luminoso, que contrastaba con un presente sombrío y opresor, tiende a perder fuerza en un momento donde el dorado consumo parece permear todas las esferas de la vida social.

(1) Intervención de Marzo Antonio de la Parra(dramaturgo), en “¿namesa redonda auspiciada por revista Bravo y Editorial Renacimiento, 1980.

(2) Intervención de Antonio Ostornol(escritor) en el mismo evento.

La gestación de un amplio frente artístico opositor, capaz de disputar la hegemonía cultural a los sectores dominantes a partir de sus propios espacios; capaz de interpelar y demandar a los círculos oficiales, se ve cuestionado en sus cimientos, en parte por la sordera oficial, en parte por la progresiva disgregación de sus miembros: el proceso del "aritmético camino de la suma" no siguió la progresión lineal, sembrando el desconcierto en artistas y matemáticos. Las críticas se dirigieron, entonces, hacia las formas de organización, en especial, a la tendencia a constituir organizaciones globales, que hasta entonces eran percibidas como el objetivo cúlmine de la organización cultural. Por una parte, se destaca gue dicha tendencia "centralizadora" tornó más vulnerable a la actividad artística no oficial a la represión:

> ",..Las.actividades culturales comunitarias son casi incombatibles en un comienzo, porque nadie: puede combatir una actividad artístico-cultural hasta que no represente un peligro para la estabilidad de un orden determinado (...). En la medida en que se empieza a compartir valores y necesidades, llega un momento en que aparecen otros objetivos que sobrepasan lo cultural; que tienen implicancias políticas y sociales, que entran en contradicciones con el sistema legal imperante"(1)

Lo central de las críticas --o autocríticas-- se dirigrc, sin embargo, a un estilo de trabajo cultural, que se percibe "desvinculado de la base" y, por lo tanto, incapaz de generar una movilización masiva de acción y creación cultural:

> "No hay un trabajo en la base y específicamente - cultural. Por eso UNAC no es sentida, y por ello la implementación parece cosa vertical".(2). ©

(1) Declaraciones de un dirigente de organismo cultural de base. En "Diagnóstico sobre organizaciones culturales", documento de trabajo CENECA, 1982.

(2) Declaraciones de un encargado de organización de la Semana por la Cultura y la Paz-UNAC: Entrevistas realizadas por la autora en 1980.

"No creo que llevar artistas a las zonas(de Santiago) implique lcgrar un compromiso real. Para formar un movimiento cultural es necesario un proceso, un trabajo que necesita definición y constante redefinición. Es un proceso dialéctico: el crecimiento no es mecánico" (1).

3. 1981- ¿CAMBIO DE RUMBOS

A mediados de 1981, la aparente bonarza del régimen se ve cuestionada por un hecho: la quiebra de una importante empresa-CRAV_ hace temer por la estabilidad del modelo y presagia la aguda crisis que se profundizara en el curso de este año y en el siguiente. Queda de manifiesto los primeros síntomas de la concentración económica, de la magnitud de la especulación financiera y del endeudamiento externo.

Nuevos excesos de la Central Nacional de Informaciones (el asesinato de dos empleados bancarios en Calama con objeto de robar dinero) provocan una indignación generalizada y ponen de manifiesto la corrupción del sistema de represión en todos sus niveles. La Iglesia Católica se pronuncia en términos durísimos, descartando las explicantones que califican estas conductas de'hechos aislados',' para hablar de una situación generalizada de "crisis Moral. Lada

Durante 1982, esta situación se agudiza. En lo ecorémico, el balance es atemorizante. La cesantía a nivel nacional --81-mando el Plan de Empleo Mínimo, PEM--- se eleva al 30%. El nú

(1) Declaraciones de otro de los encargados de la misma actividad.

(2) A fines de 1979, aparece el libro "El Hapa de la Extrema Riqueza", de Fernando -Dahseque muestra la magnitud de la concentración económica: sólo £ grupos controlaban --en 1978-- más de la mitad del patrimonio de las 250 empresas privadas más importantes. 214 de ellas, eran gestionadas por un grupo de no más de 80 personas. (Revista Hoy, edición extra, 22 de mayo de 1980). Los datos proporcionados por Dahse se transforman en verdaderas "revelaciones" para la opinión pública. En el período que ahora tratamos --1981--, la quiebra de empresas va mestrandosa concretamente, la trama del poder económico.

mero de quiebras durante 1982 es muy elevado: sólo en un mes de 1982 se producen más quiebras que en los tres años anteriores (acumulado). Al 30 de noviembre de 1982, el Banco Central había perdido más de un tercio de sus reservas en dólares; el servicio de la deuda externa en 1982 --US $ 1.500 millones-- representa el 85% de las exportaciones de ese año. Más alarmante aún es la caída experimentada por el PGB: 16% respecto de 1981(1).

Las explicaciones oficiales, que atribuyen la profundidad de la crisis a la recesión internacional, comienzan a ser puestas en duda por evidencias incontestables: mientras en América Latina el PGB cae entre un 1 y un 2% a consecuencia de La erisis, en Chile esta caída es 10 veces mayor (15%) (2). El endeudamiento externo del país se eleva a los 18 mil millones de dó--lares(3) --—más de la mitad de esta cifra conrresponde a deudas del sector privado, en particular, financiero----, sentando un record: la deuda per cápita mayor del mundo.

Las presiones por lograr cambios en el modelo económico ortodlcxo se intensifican, y ya no provienen de sectores de. 0posición, sino de sectores adictos al régimen. Lo más notable del periodo es la forma que empiezan a tomar estas presiones: ya no Se trata sólo de críticas de carácter discursivo, sino que estas empiezan a ser ejercidas por actores sociales que comienzan a rearticularse como tales. Los agricultores, por ejemplo, comienzan un proceso de organización que culmina en declaraciones conjuntas y diversas acciones comunes, que determinan la expulsión del país de uno de sus dirigentes. Igual cosa sucede con los industriales. incluso, se inauguran procesos de reconstitución de entidades de carácter politico-partidario al interior de la derecha chilena. Ello se suma:a las presiones de los sectores de oposición tradicional al régimen,que son duramente reprimidos (expulsión del país de: dirigentes sindicales)

(1) Datos tomados del artículo de Patricio teller, "Un balance de la situación económica chilena del año 1982. Revista Mensaje N° 316, Enero-Febrero de 1983.

(2) P.teller, op.cit.

(3) Cifras oficiales entregadas por el ex-Ministro de Hacienda y Economía en diciembre de 1982.

En agosto de 1932 se pone fin a la fijación del tipo de cambio, lo que 'genera un inmediato descenso de las reserves, un alza de precios internos y una merma de ¡as importaciones Una serie: de medidas de emergencia acaban con la ortodoxia económica imperante, al tiempo que con la credibilided del modelo. económico.

En el plano de la politica exterior, se intenta mejorar la imagen del gobierno mediante la implementación de un plan de retor no restringido de exiliados, objetivo frustrado por una resolución posterior de les Naciones Unidas, que no modifica su óptica respecto de la situación de ios derechos humanos en el país,

Finalmente, en diciembre de 1982, son intervenidos una serie de bancos e instituciones financieras, con el correlativa debilitamiento de los dos grupos económicos mayores del pais(Vial-y Cruzat-Larrain). Esta medida tiene un efecto político inmediato 5 sobre las bases de apoyo del régimen (especialmente la burguesía financiera) y también sobre sectores de capas medias, que experimentan la pérdida de sus ahorros depositados en estas instituciones y que organizan protestas públicas por este hecho. Crece, asimismo, el número de personas y empresas incapaces de pagar los préstamos recibidos del sector financiero, lo cual au - menta las protestas y obliga el gobiérno a tomar medidas de emer ¿encia tendientes a facultar la renegociación de deudas.:

La profundidad de la crisis,. para cuya resolución aún no se articulan laternativas globales ni desde los sectores de. gobierno ni desde los de oposición, se hace patente 2M une serie de medidas de emergencia en el plano económico, exi como en el continuo cambio de “inisterios.

a) El vuelco oficial.

Desde comienzos de 1981, se esbozan cambios importantes en el

ámbito cultural. En términos de.lo difund:do por los medios de comunicación; se evidencia un agotamiento del modelo "internacional", ry

En el caso de la TV, se produce una saturacién de shows musicales, los que, por efecto de la competencia, se hacían cada vez

más costosos: un sólo programa de TVN llegó a costar US $70.000, Esto hace que los productores se vuelvan hacia Los' artistas ñas cionales, cuyos precios de contratación eran notablemente menores que los extranjeros. La escasez de artistas no censurados implica una apertura hacia aquellos artistas identificados con el movimiento cultural alternativo. Así, varios intérpretes del Canto Nuevo son llamados a la TV: Por Las mismas razones,se produce la apertura, un poco más tardía, hacia los: teatristas, con el "boom" de producción de teleseries nacionales. Simultánea - mente, se crean o pasan a un plano más destacado, pregrames nacionales (Chilenazo) que acogen expresiones folklóricas.

La imagen emitida por los medios de comunicación se distancia de la anterior: pese a las restricciones, expresiones artísticas antes negadas acceden a la difusión masiva, En 1981, hay tres fenómenos a nivel de la música popular que grafican este tendencia: el primero es el inusitado éxito de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (músicos cubanos) que salen de las "cata <cumbas" para ocupar lugares en los rankings. El segundo, es el inesperado éxito del conjunto nacional Los Jaivas, que residían desde hace 6 años fuera del país. Tres recitales en el Teatro Caupolicán bastaron para desatar una verdadera euforia en torno a la música 'rock-andina'. Finalmente, el Festival de Viña del liar vuelve a abrir un concurso de música folklórica, en el cual el Canto Nuevo tiene una participación destacada.

Todo indica una apertura relativa de espacios públicos hacia algunas expresiones artísticas alternativas. Sin embargo, la exclusión política continúa vigente. A fines de 1981,*61 Ton junto Illapu, que se hallaba en gira fuera del pais, es impedido de ingresar a Chile para cumplir un contrato con un Canal de TV, pasando a engrosar la lista de artistas exiliados.

En 1982, la tendencia "aperturista" se acentúa. El movimiento musical del Canto Nuevo es elogiado por los críticos. "Un nuevo sello (SyM) se especializa en esta música. Nacen varios programas radiales de este estilo, con gran éxito de público; la TV también crea programas ad-noc(1). El teatro nacional

(1) Entre los programas radiales típicos de este periodo, destaca "Hecho en Chile(Galaxia FM), dirigido por Sergio Cárcamo, que conduce también un programa de TV del mismo nombre(C.11); Raíces Latinoamericanas(Carolina FM); Cien por ciento Latinoamericano(Radio Chilena), los que se suman al tradicional Nuestro Canto(Chilena). Además, este tipo de músico acomienza a ser incluída en la programación musical común de las radios.

annie ps acogida en las miniseries y teleseries, domi
ARAS, ET. E PFOSUCOIÓn, etdleña de 1988: Henifertaciones dl
la: vanguardia plástica reciben premios en concursos oficiales(1)-

El Festival de Viña da inicios de 1983 muestra también una cara renovada: las atracciones principales del show acme eee comole= tamente extranjeras-- son figuras chilenas: Los ladves pel ta Motuda, Miguel Piñera, Andreá Tessa Zalo Re es La frase repetida durante todo el transcurso del Festival =p: "la verdadera triunfadora de este festival ha sido la música chilena".

Las actividades artística "cultas" impulsadas por organismos públicos, también se sensibilizan a las expresiones nacionales. En los "conciertos de Primavera" ---1982-- organizados por la Corporación Cultural de la Municipalidad de Semtiada la Orquesta Filarmónica --dirigida por Juan Pablo Izquierdo-- incluyó o-oras de compositores nacionales. Para el aio 1983, la programación del teatro Municipal proyectaba ópera de camara nacional.

En este giro hacia lo nacional, sin duda un factor influyente es el costo mayor de la presentación de artistas extranjeros, debido a la devaluación del peso (2).

Manifestaciones artísticas de sesgo más popular, también empiezan a tener cabida en el espacio público. Fuera de la mayor - presencia de manifestaciones de corte folklórico, es significativo el éxito de un cantante cuya imagen es absolutamente popular: Zalo Reyes (3).

Por cierto,sería ‘aventurado ¡atribuir este fenómeno de apertura relativa nacia lo nacional, lo popular y al "arte disidente" sólo a un imperativo comercial (abaratar costos). Creemos que,

(1) Rosenfeld-Eltit, CNV, 1981; Prieto-Castillo, Salón UC, 1982.

(2) Rudolf Nureyevy el ballet de Wancy,cobraron 20 mil dólares por fundión (Andrés Rodrigues, revista Cosas N° 172, mayo de 1983.

(3) Zalo Reyes, se autodefine, principalmente, por su pertenencia a un barrio popular: Con-¿halés La adhesión a su origen llegó a constituirse en el 'slogan' del cantante: "yo no mécambioni de casa, ni de barrio". Su repertorio musical, se compone de canciones de corte tradicional popular. (boleros, cumbias, etc.).

en este período, se produce una situación de crisis del orden pre-existente. . ean

El fracaso del modelo económico y la aguda crisis recesiva a- grieta --por decir lo menos-~ la "dorada vitrina", donde el pais reflejaba su imagen. La crisis también impulsa la recons titución de sujetos, que comienzan a interpelar al gobierno. La autoridad absoluta, sorda a las demandas, comienza también a resquebraj'rse, y por esa brecha se cuela un incipiente jue- go político.

En este proceso, lo antiguo, las tendencias históricas, reapa recen. En la búsqueda de otros parámetros de identidad, los ¿Ojos se vuleven hacia lo interno y nacia la historia y también hacia lo negado. No por casualidad, Violeta Parra retorna co- mo figura importante en-lo cultural-nacional, y ya no sólo para los antiguos opositores al régimen. En tal contexto, las rigi- das fronteras entre lo "oficial" y lo "alternativo", se desdi- bujan. ;

b) La difícil integración.

El año 1981 se inicia con un balance desalentador para el movi miento cultural: de las setenta organizaciones culturales exis tentes hasta 1979, subsisten unas 50. De ellas, la mayor par- te son organizaciones sectoriales; las grandes estructuras con pretensiones nacionales han desaparecido casi completamente del panorama. Parte importante de los creadores más activos de la época anterior han desaparecido, ya sea por disolución de gru- pos creativos, ya por salir fuera del país (el caso de Illapu, P.€.). De los 40 boletines estudiantiles, subsisten en 1981 sólo TS,

Los artistas inician un proceso de búsqueda de nuevos símbolos. En el ámbito teatral, la mayor parte de las obras se «centra: en mostrar más que en demostrar, intentando revelar y dar claves para la comprensión de la reálidad, sin ya referencia única a un Proyecto constituído, que aparece cada vez más lejano. - En la música, las temáticas se desplazan de lo colectivo a lo indivi- dual, de la utopía a lo cotidiano. En la plástica, se delinea

una división entre sectcres de vanguardia, con uná actitud de ruptura frente a la tradición plástica antecedente y aque - llos vinculados a las tendencias más históricas.

La visión retrospectiva de la creación artística del período anterior, tiende a-«situerla como un "arte de emer gencia", cri “tico y seguro, un arte de certezas y reiteración, más que de proposición y ruptura, y que cumplió un rol específico:

> ",..5e trataba de producir cobras de batalla que permitiera e un grupo importante de chileros sen _tirse expresados en sus pensamientos y sentimien- tos, exhibir una realidad que existía y no se mostraba en otros medios (Poy)
> "Dificultuosamente se fue creando en el pais un es .pacio de relativa mayor libertad en los medios de comunicación (+... El rol supletorio que asumió un importante sector del teatro nacional ya no tie ne razón de ser. Cuando se ha insistido en él en los últimos años, Sus temas y denuncias han ad - quirido una calidad ilustrativa « reiterativa de hechos o circunstancias sobre:clos que otros me-= 3 dios de comunicación ye han formado conciencia",

La nueva etapa inaugura otras exigencias:

> ",..el desafíó que nos plantean los años venide- ros es trascendente (...). Hay todo un campo a- bierto a la investigación(...) para la gente de teatro, quienes, con los medios propios de su o-- ficio pueden entregar un aporte importante para develar lo que es el verdadero Chile, los con - flictos que se dsben afrontar en la actual coyun tura, los sentimientos profundos, las frustracio nes y las esperenzas que subyacen el interior del alma social (...). Un teatro que muestre y no de muestre. Un teatro que no tema, si es el caso, escandalizar y escandalizarnos"( )

( ) Sergio Vodanovié: "La dramaturgia chilena actual". Ponencia presentada al Seminario "Tea- tro Chileno en la década del 80%, publicado por CENECA, 1981.

La revisión del trabajo y las formas de acción de las organizaciones culturales, es también objeto de una aproximación crítica, donde se enfatiza el carácter político de la acción cultural desarrollada en la etapa de "auge":

> "El problema es que, al principio, hacer cultura fue secundario, Al artista, que se suponía estaba en primera medida comprometido con su disciplina, lo veíamos más en las calles, preocupados de su reunión, del sindicato y no de su quehacer como tal".(...) "Lo político-rocial y lo cultural se mezclaba mucho. Se instrumentalizó, en un determinado momento dé nuestra historia, lo cultural. Se lo instrumentalizó políticamente"(1).

Este carácter híbrido político-cultural, se percibe como uno de los factores que precipitan la "crisis":

> "Muchas organizaciones, en la práctica, no pudieron desarrollarse y se quebraron por asignarle prioridad al trabajo 'social', y, a lo mejor,los jóvenes que estaban en esas organizaciones no se identificaban. quizás, en un principio, se sintieron atraídos por el rótulo cultural. Pero, más tarde, vieron que el trabajo que ahí podían desarrollar era de cualquier índole, menos cultural" (El,

La desarticulación de parte de la forma orgánica del movimiento cultural, implica también una readecuación de la difusión de su creación. La casi desaparición de los grandes espectáculos artísticos, enfrenta, sobre todo a los artistas profesionales, a la alternativa de retornar a una difusión casi exclusivamente centrada en múltiples actos de base --sectoriales-- o plantearse una difusión más tradicional a través de los circuitos artísticos típicos --teatros, galerías, etc.-- y/o de los medios de comunicación masiva, que muestran un cCicazs gra

(1) Declaraciones de un dirigente de organica o liural. En "Diagnóstico sobre organizaciones..." CENECA, op.cit.

(2) Declaraciones de un dirigente de organización cultural (ibid).

do de apertura. Estas opciones --si bien no excluyentes, difíciles de conciliar en la práctica-- tiende a debilitar o, al menos, a redefinir el vínculo entre sector artístico profesional y sector aficionado-público, al tiempo que introduce tensiones en la relación entre sectores de base y los artistas profesionales:

"A veces los artistas profesionales no van a poblaciones por problemas personales y otras por dejación. Tenemos que plantearnos que si somos artistas comprometidos y nos piden una colaboración, tenemos que darla. Es un deber moral, un compromiso"(1).

La actividad "solidaria", comienza a ser cuestionada por artistas que aspiran a vivir de su trabajo:

"Nosotros no podemos estar de acuerdo con un conjunto que va a actuar gratis en todas partes porque son universitarios y no quieren comercializar el canto...(...) Vivir del canto significa poder dedicarse las 24 horas del día a perfeccionarse como artista, quien tiene grandes responsabilidades como formador" (2).

En el fondo, lo que está en cuestión es la definición del rol del artists y del papel que debiera jugar lo cultural en los procesos sociales:

"La composición no se logra entre cuatro paredes. Debe haber una relación orgánica con el pueblo, para cantar su realidad y en.su lenguaje"(3).

(1) Declaraciones de un cantor de población citado en "Encuentro de Canto Poblacional", Anny Rivera, Rodrigo Torres, CENECA, 1981.

(2) Pedro Yáñez, en: "Por la Canción arte y contra los Dogmas". Revista La Bicicleta NO16, Octubre 1981.

(3) Declaraciones de Osvaldo Torres, en "El Nuevo Canto", Revista Andlisis N° 42, Enero-Feebrero, 1982,

> "No hay arte que no tenga una posición, que no sir va a un determinado grupo social. - La labor de es- te momento es escribir lo que estamos viviendo, ir mostrando en la creación cada pedazo de la vida del pais'(1). '

Frente a esta posición, que postula un arte “comprometido orgá nicamente" con la realidad popular, se erige otra: E

> '";Se puede concebir a’ un concertista en guitarra comprometido? Hay gente que creyó que el compro- miso estaba en la letra clarita de la propaganda, pero un artista comprometido con la humanidad se expresa en el lenguaje que tenga"(2).

En suma: la homogeneidad del movimiento cultural se pone en en tredicho, por una parte, por la desarticulación de los circui” tos y las formas de organización que se habían ido perfilando, Lo cual obliga a una nueva inserción de sus componentes. En relación dinámica con aquello, surgen divergencias respecto de los principios antes no puestos en tela de juicio. Cuando las formas de expresión y de organización artística tradicionales son puestas en jaque por las transformaciones operadas a nivel de la sociedad y el espacio cultural, los caminos para enfren- tar esta readecuación parecen diferir. Estas divergencias son acentuadas por la apertura rebativa del campo oficial, que tien de a borrar los claros límites entre lo oficial y lo alternati- vo, afectando así una identidad básica; la reacción a la margi nación y a la exclusión.(3).

Comienza entonces una nueva fase.'

Un sector de expresiones artísticas alternativas accede a los medios de comunicación, especialmente aquellas posibles de in-

(1) Osvaldo Torres, en "El Nuevo Canto Chileno". Revista La Bicicleta NO11, N°- especial, Abril-Mayo 1981.

(2)' Declaraciones de Pedro Yáñez en "Por la canción..." entrevista citada, revista la Bici- .cleta.

(3) En el caso del Canto Nuevo, esta escisión provoca, en 1981, la parición de dos organiza- ciones con objetivos distintos: Canto Nuevo de Chile, que plantea un rol más comprometido del artista con la realidad social y una fuerte inserción en la base, y el Canto de Chile, que reserva a éste un rol másprofesional, no restringiendo los escenarios de presentación del canto. Ver Francisco Cruz :"Música popular no comercial en Chile", CENECA, 1983.

teresar a un público "juvenil", que retoma crecientemente un perfil propio. Es el caso, por ejemplo, de algunas expresiones del Canto Nuevo (1) que empiezan a ser radiodifundidas, y a participar más activamente en televisión y festivales de la canción. Otras expresiones, son relegadas a espacios más acotados de difusión, como por ejempio, las manifestaciones musicales de carácter folklórico.

Algunas expresiones artísticas populares -"-como dijimos-- empiezan a tener cabida en el espacio público. Varios programas de televisión adoptan la modalidad de mostrar un "personaje popular" que, aún dentro de una óptica "pintoresca", es ilustrativo de la tendencia de mostrar a los sectores populares ya no sólo como marginales, desvalidos o delincuentes, sino con una expresión propia a la que se otorga un valor, aún cuando no todas las dimensiones de lo popular son recogidas:

> "Creo (que me invitan a la TV) porque el arte dominante es caduco y ya no da para más, porque ya no se puede más demostrar cosas caducas".(...) Yo me voy. con harto cuidado, porque no quiero ser lo que llamo paisajista, para no ser demasiado du"ra llamándolo falso"(2),

En general, se nota una mayor flexibilidad respecto de la exclusión de artistas por su adscripción ideológica, lo cual admite que un contingente de teatristas. --antes censurados-- se integren a la floreciente producción dramática nacional para . televisión. Sin embargo, en el caso del. teatro, hay una integración más de las personas que de" la expresión teatral alternativa a medios masivos, ya que la producción dramática para TV o para radio es, esencialmente, del género telenovela sketch, Oo radioteatro.

(1) En particular, la línea de jóvenes creadores, surgidos a=.pertir de 1978, aproximadamente: Eduardo Peralta, Santiago del Nuevo Extremo, Oscar And-ade, Hugo MOraga, Schwenke y Nilo; que se suman a los conjuntos "históricamente" juveniles: Los Jaivas, Congreso, Eduardo Gatti.

(2) Entrevista a Griselda Núñez, "La Batucana", en revista La Bicicleta NO 28, noviembre de 1982. La presentación de esta artista popular en un programa de televisión desató una verdadera euforia en los medios por los "personajes" populares y el arte popular.

Esta "apertura". también alcanza.a los circuitos más: tradicionales del "arte culto" --en especial. los universitarios, municipales y del sector privado-- que admiten la incorporación de artistas antes censurados a exposiciones o conciertos oficiales. lo cual favorece, principalmente, a la plástica y a intérpretes de música docta (1)

Los éspacios "alternativos" de difusión que aún subsisten,tienden a readecuar su actividad y su relación con el público. Las organizaciones culturales de base ---sectores poblacionales, fundamentalmente--- modifican su acción respecto del período anterior: ;

> "Entre 1976 y 1978, la mayor parte de los actos se realizaban en el barrio(44%), pero este porcentaje sube entre 1978-82(50%). Asimismo, la: actividad zonal desciende del 33 al 19%, pero la inter-zonal aumenta del 11 al 19%(...). La crisis 79-82 y la conciencia de ella, produce dos efectos simultáneos: reforzar la inserción en los movimientos sociales (barrio) y buscar la articulación (otras zonas)"(2), E

Los espacios de difusión como cafés, teatros, peilas, ete., antes centrados casi exclusivamente en la difusión de un "arte disidente" y dirigidos, por tanto, a un público de homogéneas tendencias ideológicas, tienden a abrirse a un público heterogéneo, ampliando la gama de menifestaciones artísticas difundidas.(3). oe

(1) En especial, a los sectores de la vanguardia plastica, como el colectivo de Acciones de Arte(CADA), Leppe, Dittborn, Adasme, Díaz, y varios otros, cuyo arte había recibido un fuerte rechazo oficial, siendo calificado de "feismo'!. Ver "seis años de actividad artistica...', documento citado, En el caso de la música docta, algunos intérpretes y conjuntos marginados son recibidos. El caso nás claro es el del pianista Roberto Bravo, de clara posición disidente.

(2) "Diagnóstico sobre organizaciones..." Documento de Trabajo CENECA ya citado.

(3) Por ejemplo, -el antiguo esquema de la peña cede paso a "cafés ", donde, conservando la relación directa artística-público, se observa mayor cuidado en los aspectos estéticos del espectáculo, del local; asi, como se presenta no sólo "canto nuevo" o "folklore, sino que diversas manifestaciones artísticas: teatro, jazz, "rock-andino", danza. Con ello, el público se diversifica.(Por ejemplo, Café del Cerro, El Jardín, el Rincón de Azócar,etc.).

Aún con restricciones: y con frecuentes excepciones, este "arte alternativo", antes marginado en blogue, empieza a ser reincor porado como expresión válida de una cultura nacional. No obs-= tante,.se mantiene la profunda brecha del exilio. :

Por cierto, estos cambios provocan inquietudes respecto de la gestación de una alternativa cultural en el nuevo contexto. U-na de las más frecuentes es el temor de algunos actores de es-te movimiento respecto de la capacidad del sistema de "cocptar" las expresiones artísticas portadoras de una visión de mundo distinta, inscribiéndolas como elementos funcionales a la ac-tual forma de dominación. Una especie de "disidencia contro-= lada", que serviría de escape a las tensiones y de mejoramien to de la imagen pública del régimen (más permisiva). _

No obstante, este proceso --lento, difícil y de desarrollo aún impredecible-- de re-integración del campo artístico nacional, de re-conocimiento de diversas corrientes artísticas e ideoló-gicas que parecieron, en un momento, divididas sin nexo posi-ble, parece depender de múltiples factores. En efecto, éste no puede verse sólo como producto de graciosas u obligadas concesiones de parte de sectores oficiales; o como producto de la presión ejercida por los sectores disidentes. Nás allá de la voluntad consciente de los actores del campo cultural, la crisis generalizada del. ordensocial, político y económico, ha ce estallar en miles de fragmentos las verdades absolutas,las certezas inconmovibles, y desata un movimiento hacia un largo proceso de reconstrucción cultural, que obliga a aceptar la. diversidad en el presente y releer elpasado, a recomponer la imagen de un país que ya no se reconoce en los espejos que po sela.

4, REFLEXIONES FINALES

No quisiera poner fin a este trabajo con un resumen de lo ex-puesto con conclusiones, en el sentido tradicional del término. He optado, en cambio, por abordar un par de temas que me pare-cen interesantes para la discusión --que no necesariamente guar dan relación entre sí-- manteniendo, de este modo, el carácter” abierto y provisorio de este ensayo.

a) .. Acerca de las transformaciones en lo artístico generadas por el régimen autoritario.

A través de este trabajo, se ha puesto el acento en las modificaciones que, sobre la producción y circulación artística, ha tenido el orden autoritario. Sin embargo, hay ciertas zonas artísticas donde las modificacsones han sido muy pequeñas; así como también hay' modificaciones cuyo efecto ha sido poco permanente en el tiempo, y otras que han generado una cLerva 'ne= sistencia pasiva", que no necesariamente se relaciona en forma directa con el movimiento artístico que examinamos recién.

Como vimos, la operación del mercado a nivel del circuito masivo y mediado supone, por una parte, el aumento de los mensajes transnacionales; por otra, el incremento de una programación destinada a la entretención, normalmente de baja calidad por el imperativo de abaratar costos. El mayor peso que ha adquirido en estos años el circuito aludido, acorde con la expansión de la recepción, podría llevar a concluir que se ha producido una modificación de los gustos del público receptor congruente con las tendencias que se tornan dominantes en los medios masivos. sin embargo, algunos datos parecen indicar lo contrario.

Una encuesta realizada entre jóvenes estudiantes de enseñanza media y de institutos profesionales (1) demostraba que sus gustos musicales iban en dirección opuesta a lo difundido, en ese momento, a través de los medios de comunicación masiva; y que tenían acceso a una música que 10 circulaba 9 que lo hacia en. raras ocasiones en aquellos: 158 cuatro cantantes preferidos. de los jóvenes eran Joan Manue?. Serrat (48.4%); Los Jaivas (43.5%); Silvio Rodríguez (37 5%) y The Beetles €27..1%)4{2), tae que provocaban más rechazo eran Julio Iglesias(41.6%),José Luis rodríguez(34.7%), Los Huesos Quincheros (21,7%) y Kiss (38,7%). Por otra parte, los programas televisivos que pros

(1) Eduardo Valenzuela y Ricardo Solari: "Los jóvenes de los ochenta. Una interpretación sociológica de la actual generación estudiantil de clase nedia,!! Documento de trabajo SUR, septiembre de 1982.

(2) La encuesta fue aplicada a fines de :981, momento en el cual aún el fenómeno "nueva trova Cubana"era inicipiente. Serrat tamoco era un cantante de gran difusién masiva(ello comienza-o recomienza- en 1982 con la difusión de su LP "Ea tránsito!) y los Beatles tampoco eran un "hit". Del cuarteto, los únicos que fueron difurdidos en forma masiva en el periodo fueron Los Jaivas.

vocaban más desagrado: eran los shows-=concursos, los musicales y las teleseries. Los:de mayor: aceptación, eran los periodísticos, el cine cultural, los programas folklóricos --especialmente, "Chilenazo"-- y los documentales ecológicos.^

Tres de Tos cuatro cantante mencionados, se sitúan en absoluta continuidad con el tipo de música est hada por la generación joven inmediatamente antecedente.. El. cuarto --Silvio Rodríguez-- si bien difundido en este periodo, se inscribe en una línea de canción latinoamericana que, en los diversos paises, ha recibido el apelativo de "nueva canción" --y que sume una perspectiva crítica de la realidad social-- y cuyos antecedentes también pueden situarse en la década del sesenta-se- ae tenta. De este modo, se percibe una dontimidad con ciertos rasgos de, la "cultura juvenil" precedente. Por otro lado, los resultados de la encuesta parecen indicar un rechazo a la progremación seriada y de baja calidad presente en los medios en ..ese período. De hecho, tanto los gustos musicales como los pro «¿ramas preferidos, denotan también la búsqueda de un cierto nivel de calidad estética.

Este "rechazo primario" no necesariamente está en congruencia con adhesiones o posiciones contestatarias frente a otro tipo de materias(1), sino que es básicamente una tendencia hacia la diferenciación, una resistencia a la "homogeneidad" que, en este caso, se vincula con la gestación de una cierta "identidad juvenil".

Esta resistencia primaria también se esboza respecto de las transnacionalización artística: el extraordinario éxito de la producción audiovisual nacional (2), así como de la música chilena, cuando los medios de comunicación deciden intentar darle:a lo nacional un espacio ur. poco mayor, no nace sino démostrar la existencia de una necesidad larvada -- una "demanda insatisfecha",en términos del mercado-- que expresa también mantención y continuidad respecto de tendenciss anteriores.

(1) Valenzuela y solari demuestran que los gustos no están asociados con una posición política definida, así como tampoco con ura actitud más o mencs convencional respecto de diversos temas (Ver. pp.85-88).

(2) La transmisión de la primera teleseriz. nacional --"La Madrastra'-- generó un verdadero fenómeno sociológico. Pese a su calidad cuestionable. louró una audiencia no alcanzada por otras producciones audiovisuales extranjeras, e incluso los periódicos se ocuparon --en primera plana-- d . informar acerca de las alternativas del drama,

Hay zonas de la cultura que son, también, particularmente resistentes a las modificaciones socio-políticas; o, al menos, el efecto de estas transformaciones se aborden con menor rapidez : es el caso de un tipo de arte "popular cristalizado" que, en el caso de la música, queda bien graficado por los boleros, :las cumbias, el tango, etc. Asimismo, las manifestaciones folklóricas sectoriales, manifiestan también un grado de permeabilidad menor o más lento respecto de las modificaciones introducidas en este período.

Otro fenómeno que podría tener repercusiones importantes, es el distinto acceso a determinadas manifestaciones artísticas según la capacidad diferencial de consumo. En particular, el fenómeno de "elitización" del arte "culto" en este período ha significado, de hecho, la exposición menor de vastos ' sectores de la población a estas manifestaciones artísticas, lo cual podría redundar en un alejamiento apreciable de sectores sociales subalternos de este tipo de. arte, sobre todo, de las nuevas generaciones. No obstante, hay indicios de. que este alejamiento de un público masivo de manifestaciones artísticas "cultas" es función, sobre todo, de la no posibilidad de acceder a ellas, y cuando ésto se revierte, la respuesta es positiva: en el caso de la música, un recital del pianista Roberto Bravo -Viña del Mar, "1982-- atrajo a un público de siete mil personas; igualmente, la Fespuesta a las actividades de extensión -—-sobre todo, música, ballet y cine-arte-- que han llevado a cabo organismos públicos, han sido masiva, alcanzando también a un público juvenil.

No obstante, estas dinámicas de "resistencia cultural" y de persistencia de fenómenos culturales, depende sólo en parte de una cierta '"tradición".o memoria: De hecho, la persistencia de ciertas tendencias artísticas que no acceden al. espacio público, se debe --en alto grado-- a sus posibilidades de reproducción y circulación por medio de un "circuito informal e invisible": con --tactos primarios, como la familia, los amigos, etc.

La circulación de expresiones artísticas en este circuito privado, depende mucho de su "materialidad" que facultan o no su reproducción y difusión a través de aquel. En el caso de la música, ello se ve facilitado por la fácil reproducción y difusión del mensaje musical --ya sea en forma directa o, especialmente, con ayuda de aparatos de reproducción sonora, cuya disponibilidad aumento enormemente en este período--: en los casos en que esta reproducción es más difícil --el teatro o la plásti-

ca-- estas manifestaciones tiende a circular menos en este ámbito privado, y requieren de circuitos más institucionales. En el caso en que no existe posibilidad de reproducción privada de uña manifestación artística, por'sus complejos procesos de producción "el cine, por ejemplo-- ésta tiende a desaparecer del "espacio social, a menos que. sea posible implementar estructuras de reproducción y difusión más complejas (1).

Del mismo modo, la existencia de "circuitos alternativos" de difusión y producción artística, fue también un factor de pri- _mera importancia en la mantención de una cierta presencia en el espacio social: de un arte negado. i

Otro de los fenómenos interesantes de "examinar es la escisión --provocada por la exclusión política-- de circuitos diferenciados por adscripción ideológico-política. Esta división implicó la exposición de sectores importantes de la sociedad a determinadas manifestaciones artísticas, con exclusión de otras, por un tiempo considerable. Esto tiende a escindir a la gente.

Un ejemplo: una encuesta realizada +1 público de los recitales Nuestro Canto --circuito alternativo-- demostraba que éste prácticamente no se exponía a los medios de comunicación masiva y, si lo hacía, era altamente selectivo : el 75,4% de los encuestados declaraba no escuchar otro programa musical en radios, si no "Nuestro Canto". Igualmente, el 76.3% declaraba no ver nin= gún programa musical en TV. En cambio, el 90% escuchaba el programa musical "Nuestro Canto" y, de los programas musicales de TV, el preferido (11.2%) era "Midnight Special" y musicales especiales, donde 'se pressentaba masica popular extranjera de bastante calidad.(2). de

Sin embargo, y pese a que muchas manifestaciones artísticas que daron restringidas por un largo tiempo a estos circuitos alter= nativos, algunas lograron "traspasar la barrera" hacia públicos más amplios y no necesariamente adscritos a posiciones de cuestionamiento' del orden autoritario. Fl mismo fenómeno musical de

(1) El cine nacional pre-73, por ejemplo, es prácticamente desconocido por quienes no tuvieron oportunidad de verlo en esa época. La prohibición de proyectarlo públicamente, y su no posibilidad de hacerlo a través del circuito privado, determina ésto. Significativo es que la producción cinematográfica del exilio sea un misterio absoluto para el 99% de los chilenos residentes en el país, en tanto que la música del exilio, no lo es (al menos, para un porcentaje tan elevado).

(2) El público del Cento..',op.cit.

la nueva trova cubana ~-Silvio Rodriguez y Pablo Milanés, en especial-- es ilustrativo de manifestaciones artísticas cuyo núcleo de origen fueron los circuitos alternativos y que se masificó ~-primero por la vía "privada de circulación" y luego por los medios masivos--- al espacio nacional.

Pero la existencia de dinámicas que tienden a contrarrestar la censura oficial que impone una división -=-por no hablar ya en términos de ideología-- entre un arte aceptado oficialmente y otro que sí: lo es, no significa que no se hayan producido mo-dificaciones en términos de la fluidez de circulación de mani-festaciones artísticas en nuestra sociedad. La exclusión --aún matizada-- existe realmente y ello ha implicado la no exposición 0 una exposición menor--. de gran cantidad de personas a ver-tientes artísticas que antes circularan libremente por el espa cio público de la sociedad. De este modo, se produce --sobre todo en los. siete primeros años de régimen autoritario-- una exposición cultural diferenciada a un arte subterráneo o á un arte aceptado oficialmente, que no nallaban terrenos en común.

Del mismo modo, el exilio da lugar a una fractura histórica,que discontinúa el desarrollo de algunas vertientes expresivas, y que ya tienen, fuera de las fronteras, un desarrollo particu-lar y distinto:al que prosiguieran dentro del pais. (1).

En suma: lo que queremos destacar es que, si bien han existido dinámicas que tienden a prolongar y mantenerse en continuidad con corrientes expresivas históricas, no es menos cierto que la sola imposición del principio de exclusión --agravado por la operación sin contrapesos del mercado-- modifica los procesos de identidad cultural antes en desarrollo. Y que el proceso de re-encuentro y de re-constitución de esta identidad desde un punto distinto y supone desarrollos tóricos. : /

(1) Naturalmente, el arte chileno del exilio incorpora otras inflé uencias, provenientes de los pafses particulares dondecada uno de los artistas reside. Esto da lugar a nuevas síntesis, que, aún siendo "nacionales", se diferencian de los desarrollos que ha teni-do el arte dentro del pais. En el caso de la música popular, » ello es claramentepercep-tible al escuchar "Palimsesto' de Inti Illimani; "La revolución ylas estrellas! de Quilapayún y"La prochaine fois", de Angel Parra.

b) ¿Qué papel ha jugado lo artístico alter-- nativo dentro del régimen autoritario?

En un primer momento, lo artístico jugó --para los sectores excluídos del proyecto autoritario-- un papel de reconocimiento simbólico: y de memoria nistórica. La actividad artística, por su parte, fue un elemento central en la reconstrucción de espacios de sociabilidad y de congregación. En este sentido, el discurso artístico jugó un papel de mantención de identidades, que se percibían amenazadas en el nuevo orden. Frente a la a la desaparición de otros signos de identificación y "reconocimiento --ló político, lo artístico aportó estos signos primarios de identidad.

Un 'poco más «tarde --sólo un poco más--- lo artístico fue ejercicio de expresión. La explosión del cultivo aficionado de manifestaciones artísticas respondió así, a la neccsidad tam... bién básica de expresarse de vastos sectores --en especial jóvenes-- que no nallabdan otros modos posibles. pa

Esta calidad del "único modo posible" es lo que sustenta la ya vieja afirmación dé que lo artístico, reemplazó, en un primer momento, a lo político. Pero sólo en este sentido. No es posible afirmar que el movimiento artístico alternativo fue una nueva y diferente foriia de 'dráctica política(1). Más bien, fue un tipo de práctica que Malla la e explicación a su extensión por. la ausencia de' posibilidad de ejercicio de otras prác «ticas expresivas. Pero afirnar esto último no autoriza a afirmar. que ella sea las otras prácticas.

: Estacapacidad de identificación, de- ser sig ¿no común no es,. por lo demás, una dimensión ajena al mensaje artístico. Uha dimension de signo compartido, de lugar común, una dimensión cristalizada, nada misteriosa y gue produce una identificación emo - cional y espontánea. Zs esta dimensión del mensaje artístico

(1) Así es, justamente, comolo entienden los sectores oficiales, que ven el cultivo de manifestaciones artísticas una fachada" para lograr otros fines: el adoctrinamiento político y el reclutamiento de adeptos.

la que aparece con mayor fuerza en el período inmediatamente posterior al golpe militar. De esta manera, el signo artístico identifica y, al hacerlo, se prefia de otros sentidos, que corresponden a un pasado, a annelos, a dolores compartidos. Por ello, lo artístico en un primer momento se centra en el "rescate de un patrimonio" y en la expresión de la realidad pasada y presente de diversos sectores excluídos del nuevo orden. Nada nuevo se requería de él: sólo el signo cristalizado. Y cuando la palabra libertad o el nombre de Violeta Parra o Pablo Neruda surgían en las canciones o en la poesía, todo estallaba en aplausos. Porque allí estaba =-otra vez-- el signo, el pasado, el sentirse nuevamente parte de algo. ~

El arte jugó, luego, un papel de constitución de identidades. Este es el momento que podríamos llamar más allá del rescate del patrimonio. Es decir, cuando lo artístico empieza a ser un elemento que muestra, que diferencia; un momento, digamos, mas dinámico, donde ya no es recuerdo y signo común solamente, sino que asume una función de conocimiento y expresión de la realidad. De este modo, ayuda al proceso de identificación ¿70 re-identificación-- de los sujetos, cuestionada su anterior definición por la operación misma del modelo autoritario Dr

Este momento corresponde a lo que'se ha dado en llamar el momento de crisis. Crisis, por una parte, de la dimensión cristalizada del mensaje artístico, en cuanto ya no bastaba para dar cuenta de una realidad que se percibía transformada. Crisis, también, en las formas organizativas: de el gran bloque - constituído en torno a "identidades históricas" y a la "negación", hacia espacios más próximos, más cerrados. $

Creo que no es casualidad que durante este período, haya una tendencia ~-dentro del movimiento social-- a volver a espacios sectoriales, donde se encuentran las identidades más básicas

(1) Por cierto, lo artístico es sólo uno de los elementos --entre muchos otros-- donde los sujetos constituyen un perfil propio. Sin embargo, lo artístico parece jugar un papel bastante central en la constitución de un sujeto juvenil. (Ver Valerzuela y Solari, Of aeiitas)«

-- el mundo del trabajo, de la familia, el lugar de residencia, un paisaje, una forma de hablar y de expresarse-- y que, correlativamente, en lo artístico se disgreguen los grandes espacios, segmentándose públicos y expresiones. Por ejemplo, en el caso de la canción, tiende a diferenciarse un canto juvenil --y dentro de él, uno que corresponde más a sectores estudiantiles, otro a jóvenes pobladores, etc.-- y otro más tradicional, que apela a "públicos" distintos. -

En este proceso de reconstitución de identidades lo artístico se torna más conocimiento, más expresión y "reflejo" de una realidad o realidades fragmentarias. Por cierto, este proceso supone apelar a diversos ejes de "reconstitución"" de los sujetos, de tal modo que hay un relativo abandona del cultivo de lo artístico por parte de sectores que antes lo asumieran, como forma de expresión y de identificación.

En este sentido, la palabra "crisis" del movimiento cultural no puede entenderse como "crisis de una cultura alternativa". Más bien, sería correcto hablar de una nueva etapa, donde lo .artístico adiciona a la función que antes cumpliera, una nueva. Sólo puede nabiarse de crisis si es que se comparte una visión "organicista" y acumulativa --en términos de fuerzas numéricas-- de los procesos culturales,

Cuando este arte "alternativo" entra a tallar con mayor fuerza en el espacio público nacional --en el momento de crisis del orden autoritario-- lo hace no sólo como signo reconocible,no sólo como expresión y conocimiento de la realidad, sino que .también en su dimensión de ruptura y cuestionamiento de aquella. Esta es la dimensión de incerteza, de cuestionar lo posible, que permite el arte no permanecer atado a una función referida a la realidad histórica y social coyuntural, inmediata (1). Y también lo hace portando su dimensión lúdica, distractiva..

(1) Esta dimensión es lo que se ha denominado la "ambiguedad del rersaje artístico" (Ver Umberto Eco, "La estructura ausente"), es decir, ese carácter abierto, que no tiene una lectura única y dirigida, sino que es capaz de interpelar a diversos sujetos de modos diversos, y que le otorga al mensaje artístico su capacidad de “trascender'!: ser leído por otros seres humanos que no participaron de la realidad histórica concreta que le dió origen.

En este sentido, este arte alternativo", que cumplió roles específicos dentro de un espacio de marginados "y que sigue cumpliendo--- tiene la potencialidad de identificar no sólo a quienes comparten una ideología común, sino que a diversos sec tores que hallan en él principios de identidad "débil", expues tos a estas múltiples dimensiones en Juego (1).

Así, la expresión "el arte ha retornado al papel que le corres- ponde" (luego de su papel pseudo-político) no tiene otro senti do que reclamar para aquel esta dimensión múltiple, donde la función meramente ségnica --de signos identificables por todos-- es subsumada dentro de un mundo de otras funciones posibles.

Todo esto no hace sino mostrar algo que, de pronto, tiende a olvidarse: que el arte "como práctica-- tiene sus dinámicas propias: que no puede restringirse a un papel meramente demos- trativo (cristalización), meramente "representativo" (constitu ción dinámica de identidades, conocimiento de la realidad) ni" meramente rupturista (cuestionamiento de la realidad Y presen-- tación de los posibles y los imposibles; ni tampoco meramente distractivo y lúdico. Más bién, encierra todas estas dimen - Siones, lo cual lo hace potencialmente político, potencialmen- te ideológico, potencialmente científico, potencialmente pre- dictivo, potencialmente transformador, potencialmente movili- zador, o reeificador. Reclamar para él sólo una de estas dimen siones, no es sino cercenar una de las prácticas más ricas de la actividad humana.

EJ Finalmente, quisiéramos destacar un hecho: el ejercicio del arte como expresión ha dado lugar a 1 a parición de múl tiples expresiones que antes se nallaban relativamente amaga-- das. Sin duda, este fenómeno tiende a enriquecer el espectro de manifestaciones artísticas que conviven en el espacio na-

(1) Hablamos de identidad débil porque la identificación con determinados tipos-de arte-no- necesariamenteimplica o está en relación directa con adscripciones ideológicas "fuertes"; adhesiones políticas, ideológicas, a un proyecto histórico concreto, Sin embargo, el montaje artístico sí porta una determinada forma de ver el mundo, de tal modo que no es "inocente" respecto de los proyectos en juego.

cional, y, de este modo, aporta a los procesos de constitución de una identidad cultural. Asimismo, el ejercicio de la práctica artística --expresiva en diversos sujetos, se ha demostrado: como un factor que enriquece la perspectiva y la forma de aprehensión del mundo de aquellos(1). Como tal, la práctica artística es insustituible, porque supone trabajar con un lenguaje particular y con un modo de apelación especial cue no puede ser. reemplazado por otros modos.

Tal vez ésta sea la experiencia más positiva que deja como legado --sin proponérselo-- el orden autoritario: la revaloración de lo artístico en sus dimensiones posibles y su expansión en muy diversos rincones de Chile,

(1) Ver relatos de expriencias de teatro y música en sectores populares. CENECA.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGUILO, Osvaldo ' "La plástica chilena durante la década del 70". CENECA, 1983.

ALCALAY, Rina "El medio radial. Su especificidad y un diagnóstico de su quehacer en Chile". En: "Medios de Comunicación Masiva: 3 estudios". Revista EAC N°3, Universidad Católica de Chile, 1973.

ARIAS, Osvaldo "La prensa obrera en Chile: 1900-1930", Editorial CUT--Universidad de Chile. Chillán, 1972.

BRUNNER, José Joaquín "La Cultura Autoritaria en Chile", FLACSO. Universidad de Minessota,i981.

BRUNNER, José Joaquín "Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-1982". Documento FLACSO, N° 151, julio 1982,

CATALAN, Carlos "El canto popular en los canales de difusión". CENECA, 1980.

CRUZ, F1ancisco "Música popular no-comercial en Chile". CENECA, 1983,

ECO, Humberto "Apocalíptico e integrados ante la cultura de masas'*. Editorial Lumen, 1968:

ECHEVERRIA, Rafael y HEVIA, Ricardo "Cambios en el sistema educacional bajo: el régimen militar". PIIE-Academia de Humanismo Cristiano. Agosto 1980,

FUENZALIDA, Valerio "Estudios sobre la televisión chilena. CPU. 1981,

FUENZALIDA, Valerio "Transformaciones en la estructura de la TV. chilena", CENECA, 1983.

GARRETON, Manuel Antonio "Universidad y política en los procesos de transformación y reversión 'en Chile. 1967- 1977". Documento FLACSO N* :20','abril 19

GARR AELON y: "Manuel ATENTA - "Evolución política del régimen militar chileno y problemas de transi - ¿ción a la democracia". Documento presentado al Seminario ASER-Chile.Francia, (1982,

GODOY, Hernán "La Cultura Chilena". Editorial Universitaria, 1982,

HURTADO, María de la Luz y OSCHSENIUS, Carlos vis "Diez años de teatro en Chile. 1970-1980" CENECA;.* Universidad de Mine--sota, "1982,

HURTADO, María de la Luz y OCHSENIUS , Carlos (ed.) "Seminario: Dramaturgia y realidad nacional" .,.CENECA. 1981.

MELLER, Patricio "Un balance de la situación económica cnilena del año 82". En: Revista mene ye N° 316, Enero-Febrero, 1983.

MOUFFE, Chantal esp ta e ideología en Gramsci". En revista "En Teoría". Zona Abierta Editores, Madrid. 1980.

MONTERO, Cecilia. "Mercado de trabajo y estructura de clases en Chile",Trabajo presentado al Congreso Mundial de Sociología. México, 1981.

MUNIZAGA, Giselle y DE LA MAZA,Gonzalo ."'gl espacio radial no oficialista en Chile: 1973-1877". CENECA, 1978,

MUNIZAGA, Giselle . aaa. jurídico aged del medio televisivo. CENECA, 1981,

MUNIZAGA, Giselle "Prensa Sindical y universitaria: ¿un fenómeno de comunicación alternativa?" CENECA, 1981.

(3) bibliografía

OCHSENIUS, Carlos — "Ensuentro interzonal de teatro po-- blacional". CENECA, 1981,

OCHSENTIUS,Carlos — "El Estado en la escena: Teatros Universitarios de Santiago: 1940-1973", "CENECA, 1983,

OSSA, Carlos — "Historia del cine chileno".Editorial Quimantú. 1971,

PINTO, Aníbal 4 — "inflación, raíces estructurales", Fendo de Cultura Económica, México 1974,

RIVERA, Anny y TORRES, Rodrigo — "Encuentro de canto poblacional". CENECA, 1981,

PORTALES, Diego — "Poder Económico y Libertad de Expresión". ILET. Ed. Nueva Imagen, México 1981. : roid

RIVERA, Anny — "El público del canto popular" CENECA 1981 ; mo

RODRIGUEZ,Mario — "La organización de la cultura en Chile, 1973-1978", Revista Mensaje N°275, Diciembre de 1978.

RUTZ, Carlos — "Antecedentes ideológicos del proyecto político del régimen militar. (Trabajo mecanografiado) (1982),

SCHOKOLNIK, Mariana — "Modelos neliberales y prácticas economicas. El consumo en la experiencia chilena" .Programa de Economía del Trabajo,AHC,1981: :

RORRES, Rodrigo — "Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973",CENECA, 1980...

VALENZUELA,Eduardo y SOLARI,Ricardo — "Los jóvenes de los ochenta. Una interpretación sociológica de la actual generación estudiantil de clase media" Documento SUR, septi. 1982.

VEGA, Alicia

o] " Edito-
"Re=visién del Cine GATLERO :
rial Aconcagua-CENECA, 1979.

VERGARA, Pilar

. tura-
"Autoritarismo y cambio e A No132,
les en.Chile" Documento FLACS
noviembre 1981.

DOCUMENTOS
——-

- Constitución Política de la República de Chile.

; is-
~ Convocatoria a Encuentro Nacional-UNAC. Reproducción en Rev
ta Umbral No 3.Octubre 1981,

or
Anteproyecto para la definición de una política cultural.C
Poracién de Estudios Nacionales, octubre 1981,
Declaración de oo eee
_ Gabriela Mistra Principios del Gobierno de Chile. Editoria
l. Marzo 1974,

nes culturales. CENECA, 1982.
re itores
* Sociedad de Escrito

ño de Chile. 1975. |
y: 1
5 :0 de' Chile, Asesoría A
taría General de Gobierno. P tamento Cultural de

seis años de actividad Cultural 79. Depar-
Ed Lora ae Extetigión 'curate der ee ao
Ed.Lord Cochrane, er "Ministerio de Educació

a eee!

